

Neue Zeitschrift für Musik.

Begründet von

Robert Schumann.

Redigirt von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden.

Band 59.

Juli bis December 1863.

Mit Beiträgen

von

A. B. Ambros in Prag, H. v. Arnold in Leipzig, E. v. Blum in Breslau, F. Brendel in Leipzig, F. C. v. Bülow in Berlin, A. Dörffel in Leipzig, F. Dräseke in Overdon, H. Citner in Berlin, D. F. Engel in Merseburg, W. Fischer in Bittau, G. Flügel in Stettin, A. Franz in Halle, F. Gerstenkorn in Prag, C. Gollmich in Frankfurt a. M., A. B. Gottschalg in Tieffurth bei Weimar, H. Gottwald in Breslau, J. Handrock in Halle, F. Hirschbach in Leipzig, L. Kindscher in Rötten, J. Kleinert in Grenzdorf in Schlessen, E. Klisch in Zwickau, L. Köhler in Königsberg, C. Kretschmann in Burg bei Magdeburg, E. Kulke in Wien, F. P. v. Laurencin in Wien, W. v. Lenz in Petersburg, F. v. Liszt in Rom, D. Lorenz in Winterthur, F. Mannstein in Dresden, F. B. Marfull in Danzig, A. Müller in Darmstadt, A. Müller in Ems, F. Müller in Weimar, G. Nauenburg in Halle, C. Petersen in Leipzig, A. Pohl in Weimar, F. Porges in Wien, F. Präger in London, C. Riedel in Leipzig, A. Ritter in Würzburg, A. G. Ritter in Magdeburg, C. Ritter in Neapel, G. Rochlich in Leipzig, Th. Rode in Berlin, J. Rühlmann in Dresden, F. Sattler in Oldenburg, A. Schaab in Leipzig, J. Schäffer in Breslau, C. Schellein Paris, Th. Schneider in Chemnitz, F. Schnell in Hannover, L. Schubert in Dresden, C. Schwarz in Berlin, C. Seiffert in Schulpforta, F. Sieber in Berlin, F. Sobolewski in Cincinnati, A. Sferos in Petersburg, W. Stasoff in Petersburg, A. Stern in Schandau, A. Viole in Berlin, A. Wagner in Wien, W. Weißheimer in Osthofen bei Worms, C. F. Weichmann in Berlin, F. Zopff in Berlin, — und vielen Ungenannten.

Leipzig,

bei C. F. Kahnt.

Inhalts - Verzeichniss

zum 59. Bande

der neuen Zeitschrift für Musik.

I. Leitartikel.

Arnold, Josef v., Die Entwicklung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte 57. 65. 73. 81. 93. 104. 109. 120.

Bülow, F. v., Zum Gedächtnisse eines Freundes 101.

— — —, Ausgrabungen eines Clavierlehrers 117.

— — —, Einige Worte über Adolf Jensen als Nachtrag zu den „Schumaniana“ im vorigen Jahrgang dieser Blätter 145.

DAS, „Schumaniana“ Nr. 10. Ueber Das und DAS, Dieses und Jenes, Schumann und Jean Paul 193.

Köhler, E., Aphoristisches über seltsame Harmonien 205. 213.

Pohl, Richard, Ein Beitrag zur Statistik der gegenwärtigen Musikzustände und ein Vorschlag zur Güte 1. 9.

Schelle, E., „Ged und die Oper“ von A. B. Marx I 17. 25. 33. II. 41. 49. 60.

II. Kritisches und Historisches.

v. R., Robert Franz' Mittheilungen über Joh. Seb. Bach's „Magnificat“ 157.

— — —, Hector Berlioz' gesammelte Schriften. Autorisirte deutsche Ausgabe von Richard Pohl 159.

— — —, W. Weißheimer's Vorpiel zur Oper: „Theodor Körner“ 168.

Blum, Eugen v., Eine ungarische Capelle in Breslau 5.

— — —, Richard Wagner in Löwenberg 206.

Brendel, Franz, Mendelssohn's Briefwechsel 76. 85. 95. 105. 112. 167. 196.

Bülow, F. v., Eine Gegenkritik über F. Kiel's Variationen und Fuge Op. 17. 95.

Del Arco, E. F. Weismann: Geschichte des Clavierspiels und der Claviercomposition 129. 137.

F. G., M. Schletterer: Zur Geschichte dramatischer Musik und Poesie in Deutschland 4.

— — —, Roderich Benedix: Das Wesen des deutschen Rhythmus 4.

Vorges, Heinrich, Eine Aufführung des Nibelungen Vereins in Leipzig 28.

Schelle, E., Dr. R. E. Schneider: 1) Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung, 2) Zur Periodisirung der Musikgeschichte, ein Beitrag 165. 177. 185.

Entgegnung auf die Gegenkritik über Kiel's Variationen und Fuge Op. 17. 114.

III. Recensionen.

Abt, Franz, Op. 212. Lieder 90.

— — —, Op. 243. Vier Lieder 126.

Armonia, Gesänge für Alt 154.

Asantschewski, M. v., Op. 2. Sonate für Piano forte und Violoncell

— — —, Op. 3. Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell

Bach, J. C., Cantaten im Clavierauszuge bearb. v. R. Franz. Nr. 1—7

— — —, Arien aus der Passionsmusik arrangirt

Bach, Emanuel, Clavierfonaten neu herausgeg. von F. v. Bülow 86.

Becker, D. G., Op. 17. Zwei Sonaten 91.

Becker, Fr., Op. 15. Valse de Salon

— — —, Op. 16. Trois airs russes 126.

- Bergson, M., Op. 52. Un souvenir } 127.
 — — —, Op. 53. Vénétienne }
 Berlioz, H., Instrumentationslehre 207.
 Biehl, H. A., Op. 4. Die Nacht 90.
 Blume, Alfred, Op. 6. Sechs Lieder 90.
 — — —, Op. 4. „Vätergruß“ Ballade von Umland. 126.
 Böhrer, L., Perlen 155.
 Boumann, P., Valse sur un thème de Dominique 39.
 Brabbs, Th., Op. 12. Zwei Lieder 126.
 Braun, C., Krönungsmarsch 127.
 Brée van H. J. J., Sonate für Pianoforte zu vier Händen 90.
 Bretschneider, H., Op. 8. Scherzo } 127.
 — — —, Op. 9. Erinnerung an R. Wagner }
 — — —, Op. 10. Auf dem See }
 Bülow, H. v., Op. 15. Fünf Gedichte von H. Pohl 3.
 — — —, Op. 16. „Des Sängers Glück“ Ballade für Orchester 215.
 Chevalerie, E. de la, Air pour Mezzo-Sopran ou Bariton 125.
 Chwatal, F. E., Op. 170. Die kleinen Opernstunde 155.
 Cramer, Joseph, „Liebesrausch“ Lied etc. 90.
 Damm, Friedrich, Op. 3. 4. 5. 7. Pianoforte-Compositionen 39.
 — — —, Op. 6. Sechs kleine Charakterstücke 91.
 Damsch, Leopold, Op. 10. Romange für Violine mit Piano-
 fortebegleitung 52.
 Drechsler, W., Op. 34. Lieder } 90.
 — — —, Op. 37. Lieder }
 Drönewolf, Otto, Op. 1. Drei Lieder 90.
 Dupont, H., Op. 42. Valse 127.
 Ernemann, M., Op. 26. Vier Lieder 125.
 Eschmann, C., Op. 42. Instructive Gänge etc. } 44.
 — — —, Op. 40. Fünfzig deutsche Volkslieder }
 — — —, Op. 43. Volksliederkranz }
 — — —, Op. 25. Rosen und Dornen }
 — — —, Op. 37. Eröftensamkeit }
 Eyfen, van J. A., Hymne 154.
 Feys, Carl, Op. 37. 53 Choräle für Männerstimmen 90.
 Frauke, H., Op. 4. Sechs Charakterstücke 155.
 Gleich, F., Charakterbilder 54.
 Goldbeck, Robert, Op. 45. Phantasie-Nocturne 39.
 — — —, Op. 39. Erstes Trio } 52.
 — — —, Op. 41. Scherzo eroico für Piano und Violine }
 Gottwald, H., Op. 6. Hymnus für Männergesang 124.
 Grünbaum, C. W., „Augen hast du wie die Sterne“ Thüringer
 Volkslied 90.
 Händel, G. F., „Hallelujah“ aus dem Messias arrangirt von F. L.
 Schubert 90.
 Heintze, G. H., Op. 37. Vier Hymnen 39.
 Henkel, H., Der erste Clavierunterricht 91.
 Hering, Th., Op. 80. Rhapsodie } 174.
 — — —, Op. 82. Capricetto }
 Herz, Hedwig, Op. 26. Zwei Lieder 90.
 Hesse, H., Op. 86. Ausgewählte Orgelcompositionen } 202.
 — — —, Op. 87. Phantasie für Orgel }
 Hol, H., Op. 32. Lebens Entsch. 11.
 Huber, J. M., Clavier-Unterricht nach der heuristischen Methode 91.
 Hugo, H., Der musikalische Accent 155.
 Hundt, Mline, Op. 4. Ballade } 12.
 — — —, Op. 5. Mazurka-Caprice }
 Jaell, H., Op. 319. Drei Gesänge 39.
 Jmmeler, Chr., Melodien-Kränzchen 155.
 Keesbäcker, Dr. Fr., Die philharmonische Gesellschaft in Laibach 203.
 Klauwell, H. u. H., Zwölf Lieder 174.
 Köhler, L., Classische Hochschule 127.

- Köhler, L., Gesangsführer 156.
 — — —, Op. 87. Zwei Tarantellen } 203.
 — — —, Op. 99. Andante malinconico }
 — — —, Op. 103. Finalsch }
 — — —, Op. 162. Dramatische Variationen }
 Kreisel, J., Op. 33. Compositionsvorlage für den Präambelbau 44.
 Kerling, Siegmund, Lieder und Gesänge 90.
 Krätschmer, Fr., Musikalisches Fremdwörterbuch 155.
 Krug, D., Op. 114. „Fleurs mélodique“ 91.
 Kunst des Clavierstimmens 155.
 Lefebure-Wely, Op. 54. Les cloches du Monastère 155.
 Liebe, L., Op. 42. Zwei Lieder 90.
 Liszt, Fr., Wagnon. Partitur } 52.
 — — —, Forelep. Partitur }
 — — —, Die Seligkeiten 61.
 — — —, Zwei Episoden aus Fenau's „Faust“ 69.
 Lyberg, Ch. B., Op. 92. Deuxième duo pour deux Piano 155.
 — — —, Op. 93. Bergeronnette, Caprice 174.
 Maetz, C., Op. 3. Valse Caprice 39.
 — — —, Op. 8. Valse Caprice 127.
 Maier, J. J., Auswahl englischer Madrigale 154.
 Rampé-Babnigg, Emma, Op. 7. Drei Lieder 126.
 Marckall, F. W., Op. 84. Zwei Phantasiestücke 174.
 Mayer, Emilie, Op. 12. Großes Trio 90.
 Mayerhöffer, H., Op. 6. Parafrazy z piaz suk Ukrain 127.
 Müller (von Reichelsheim), H., Op. 4. Souvenir d'Eme 127.
 Neubner, D., Op. 2. Morgengruß 39.
 Nohl, L., Mozart 53.
 Oesten, Th., Op. 247, 248. Saloncompositionen 174.
 Papendick, H., Op. 6. Tarantelle } 126.
 — — —, Op. 7. Douze Etudes }
 Pathe, C., Op. 73. Poème lyrique 39.
 Raff, J., Op. 90. Quatuor Nr. 2. A. 62.
 Richards, B., Op. 73. Adeste fideles, Portugiesische
 Volksymne. } 127.
 — — —, Op. 83. Ariel, Balzer-Capriccio }
 — — —, Op. 7. Andante con moto } 203.
 — — —, Op. 74. 1. Tarantelle }
 Riedel, Ludwig, Op. 2. Sechs kurze Phantasiestücke
 für Orgel } 125.
 — — —, Op. 3. Phantasiestücke für Orgel }
 — — —, Op. 1. Rotturmo }
 — — —, Op. 4. Sechs kleine gefällige Clavierstücke } 127.
 — — —, Op. 6. Polka-Mazurka }
 Rubinstein, H., Op. 54. „Das verlorene Paradies“. Oratorium 36.
 Ruprecht, L., Praktische Anleitung zum Pianofortenspiel 91.
 Satter, C., Op. 7. Méditation religieuse } 89.
 — — —, Op. 14. Les Perles }
 — — —, Op. 30. Troisième Sérénade }
 — — —, Op. 32. Cinquième Marche mythologique }
 — — —, Op. 34. Prélude poétique }
 — — —, Op. 35. Une nuit dans les bois de l'Inde }
 — — —, Op. 21. Tarantelle de Concert }
 — — —, Trois marches mythologiques }
 — — —, Op. 11. Undine, Ballade. } 203.
 — — —, Op. 23. Deuxième Sérénade }
 — — —, Op. 24. Martha-Paraphrase }
 — — —, Op. 36. Un ballo in maschera }
 — — —, Op. 41. Eugenotten-Paraphrase }
 — — —, Op. 42. Sabin-Paraphrase }
 — — —, Op. 43. Pélérinage des oiseaux }
 — — —, Op. 44. Fest-Polonaise }

- Schnabel, C.**, Op. 89. 90. 91. Lieder 126.
 — — —, Op. 92. Klänge aus der Alpenwelt 127.
Scholz, B. C., Op. 42. Trois fleurs }
 — — —, Op. 43. Impromptu } 126.
 — — —, Op. 44. Notturmo }
Schwabhauser, C., Op. 6. Melancholie 39.
Seeliger, „Abendgeläut“ für eine Singstimme 125.
Selitz, M., Op. 4. Acht hebräische Melodien 3.
Sion, Sammlung classischer geistlicher Gesänge für Alt 154.
Smits, B., „Die Ehre Gottes“. Hymne 154.
Tausch, J., Op. 4. Musik zu Shakespeare's „Was ihr wollt“ 11. 153.
Tausig, Carl, Der Ritt der Walküren von Wagner }
 übertragen } 21.
 — — —, Siegmund's Liebesgesang }
Tauwiz, Ed., Op. 62. 64. 27. 63. 65. Männerchöre 125.
 — — —, Op. 61. Vier Lieder 126.
Thiener, Frohwald, Fünf Lieder 126.
Thomas, G. Ad., Op. 2. Studien für die Orgel 202.
Tottmann, H., Op. 4. Hymnus für Männerstimmen 125.
Tschirch, R., Vollsängers Notenbuch 155.
Volkmann, H., Op. 44. Symphonie D moll für Orchester 221.
Volkmann, F. W., Op. 97. Jugendfreuden 91.
Wanitz, Carlo, Op. 1. Drei Lieder 90.
Widmann, Benedict, Frühlingsabblumen 90.

IV. Correspondenzen.

Basel.

Concertgesellschaft. Kammermusik. Capellconcert. Pauline Viardot-Garcia 189.

Berlin.

Oper 14. 71. 134. 141. 181. Vermischtes 134. 171. Concerte 142.
 Bach-Verein 150. Abeline Patti 171. Concerte der Gesellschaft der
 Musikfreunde 180. Frauenverein 181. Bülow's Clavier-Soirées 209.
 Kammermusik 209. Carlberg'sche Orchesterverein 209. Kaiser's Dra-
 torium 210. Stern'sche Gesangsverein 210.

Bergen in Norwegen.

Musikalische Zustände 14.

Bremen.

Concerte. Fr. Magnus 199.

Breslau.

Orchestervereinsconcerte 172.

Chemnitz.

Kirchenmusikantengerchor 46. Böhsch' Orgelconcert 150. Mozart's Re-
 quiem, Stadtorchester, Musikverein 151.

Cöthen.

Abonnementconcerte des Gesangsvereins 227.

Dresden.

Kontinuitätsverein 8. 188. Geistliche Musikaufführung 31. Hoftheater 31. 99.
 114. 179. 209. Vermischtes 70. 115. 150. Theaterconcert 99. Mary
 Krebs 150. Kammermusik-Soirées 179. 209. Abonnementconcerte der
 I. Capelle 179. 209. Bronsart's Abonnementconcerte 180. 188. 209.
 Singakademie 209. Bülow's Soirées für ältere und neuere Clavier-
 musik 188.

Eisenberg.

Sängersfest 88.

Flotenz.

Lp. Ritter. Vermischtes 173.

Frankfurt a. M.

Concert der Mozartstiftung 7. Cäcilienverein 199. Museumsconcerte 199.
 Clara Schumann 199. Kontinuitätsgesellschaft 226.

Görlitz.

Saydn's Jahreszeiten 151. Concert vom Hofmusikus Koch aus Pöwen-
 berg 162.

Gotha.

Abonnement-Kirchenconcerte 46. 142.

Jena.

Concerte 54.

Königsberg.

Abonnementconcerte, Oper, musikalische Akademie 182.

Leipzig.

Niedel'scher Verein 22. 197. Stadttheater 30. 45. 77. 87. 98. 198.
 Dr. und Frau Langhans. Fr. Bonny 88. Gewandhausconcerte 133.
 140. 148. 162. 171. 187. 198. 207. 217. Orgelconcert von Merkel
 133. Männergesangsaufführung 141. Euterpe-Concerte 149. 170.
 197. 207. 225. Weißheimer's Oper „Theodor Körner“ 162. Men-
 delssohn's Todtenfeier im Conservatorium 170. F. v. Bülow's Soi-
 réen für ältere und neuere Claviermusik 170. 207. Kessler's Musik-
 institut 171. Kammermusik-Soirées 171. 198. 208. Dilettanten-
 Orchesterverein 207. 217. Gesangsverein „Ossian“ 208. Singakademie
 208. Conservatorium 218.

Manchester.

Vermischtes, Thalberg, Trebelli, Tietjens, Wache 199.

Minden.

Musikalische Zustände, Musik-Dir. Zillinger 227.

Pesth.

Wagner's Concert 88.

Planen.

Concerte 46.

Prag.

H. Wagner's Concert 189.

Sondershausen.

Lohconcerte 45. 78. 123.

Weimar.

Montag'scher Gesangsverein 30. Versammlung der Kunstgenossenschaft, Hoftheater, Minna Bettig 134.

Wien.

Kammermusikkaisern 13. Singakademie 22. Zellner's historische Concerte 22. Opernberichte 142. 151. 181. Philharmonische Concerte 218. 225. 226. Gesellschaftsconcert 226. Wohlthätigkeitsakademie 226.

Wies.

Concerte 200.

V. Tagesgeschichte.

Personalnachrichten: Abt 79. — Ahna, de, 8. — Alard 88. 152. — M. v. Altsleben 135. 191. — Ander 115. — Arist 115. 135. 191. 201. 219. 228. — v. Asten 183. — Otto Bach 107. 191. 211. — Bacchiocchi 24. — Bachmann 211. — Bargiel 183. — Batta 79. 135. 152. — Bazzini 15. 201. — Bendel 15. 31. 228. — Carl Bergmann 55. 202. — Berlioz 24. — Bettelheim 23. 252. — Blauputth 71. — Bloemer 135. — Blumner 152. — Bonby 182. — Dr. Boeth 135. — Bösendorfer 135. — Bonewitz 163. — Borchers 174. — Bott 115. — Böttger 107. — Brahms 88. 183. — Braun 99. — v. Brassin 31. 173. — G. Brassin 31. — Bratfisch 71. 183. — Fr. Brenner 211. — v. Bronsart 163. 173. 183. 219. — Brunner 174. — Buhl 173. — Budow 228. — v. Bülow 23. 99. 107. 135. 152. 163. 173. 182. 191. 202. — Burian 55. — Caggiati-Tettelbach 211. — Charton-Demcur 31. — Carrion 71. 115. 124. 174. — Colosanti 89. — Constantin 31. — v. Cornelius 135. — Ceschmann 107. — Cüllag 152. — David 31. 79. 219. — v. Deder 202. — Deppe 174. — Deschamps 79. — Dessoff 124. — Destinn 211. — Dietz 202. — Dorn 135. — Doerfling 8. — Dufmann 23. — Edhardt 55. — Eichberger 191. — Eisfeld 202. — Eiasen 124. — Epstein 211. — Erl 124. — Erwald 163. — Fidy 173. — F. A. Fischer 31. — Paul Fischer 107. 135. 173. — Fischer 107. — Frezzolini 183. — Friede 182. — Formes 219. — Sophie Fröster 107. — Gephres 202. — Goralby 79. — Gernsheim 8. — Göbbels 211. — Goldmarl 211. — Fr. Gosen 190. — Grell 143. — Grell 31. 55. — Grimm 183. — Grisl 191. — Gunz 88. 163. 191. — Halle 124. — Harriers-Wipern 8. 23. 99. — Harris 135. — Fr. Harry 182. — Hartmann 173. — Hasselmann 31. — Haumann 79. — Hauffe 211. — Haufstedt 219. — Hugo Heermann 191. — Helene Heermann 191. — Hegar 163.

191. — Hellmesberger 135. 174. 183. 211. 219. — Heinesetter 183. — Herbed 24. 152. — v. Herzberg 152. — Fr. Hesse 107. — v. b. Heydt 135. — Hill 211. — Hüller 211. — Hofmann 31. — Hochberger 228. — v. Holten 191. — F. W. G. zu Hohenpötern 135. — Grabanef 219. — Jachmann-Wagner 152. 173. — Jaell 79. 124. 153. 211. 228. — Jauner-Krahl 143. — Joachim 71. 79. 124. — Frau Joachim 174. — Johannsen 55. — John 219. — Jourdan 31. — Kapp-Young 47. 55. 106. 143. 173. — Kellermann 211. — Kleber 55. — Klingenberg 124. 219. — Dr. Klisch, 219. — Fr. Knauff 173. — König 15. — Krebs-Michaleff 15. — Mary Krebs 143. 227. — Kreisei 47. — Krause 163. 228. — Krumpholtz 31. 107. — Lator 88. — Fr. Lachner 8. — Dr. Langer 24. 191. — Langert 8. — Laub 88. 182. 201. 211. — Leenders 202. — Fr. Lessiat 107. 219. — Leslie 211. — Liebhart 31. — Leo Lion 201. 211. — Litoff 173. — Lotto 47. 124. 202. — Lucca 47. 107. 173. — Luebel 219. — Fr. Mann 163. — Fr. May 143. — Mahler 219. — Marchesi 106. 135. 152. 202. 211. — Mellon 135. — Mercadante 31. 88. — Merelli 88. 191. — Meyerbeer 135. — Jenny Meyer 211. — Meyern 8. — v. Milde 173. — Miltner 71. 173. 211. — Mills 55. — Mitterwurzer 219. — Morel 144. — Mühlbrecht 107. — Müller 107. — Müller v. d. Werra 8. — Mulder-Habbi 219. — v. Murska 99. — Naubin 106. — Neruba 211. — Niemann 8. — Noffel 183. — Offenbach 182. 190. — Otto 191. — Dr. Pabst 15. — Pacini 31. — Fr. Parepa 115. 152. — Pasdeloup 79. 135. 183. — A. Patti 31. 79. 88. 99. 135. 152. 211. 219. — E. Patti 88. 135. 211. — Bauer 173. — Peschel 79. — Pfinghaupt 99. — Piatti 201. — Pirkhart 88. — Pilo 115. — Pischel 31. 163. 182. — Boboloff 173. — Fr. v. Pölnitz 191. 202. — Popper 23. — Fr. Preßler 228. — Prosch 47. — Prume 135. — Habede 183. — Ramann 143. — Rebling 219. — Reclam 219. — v. Redern 190. — Reinecke 219. — Reintaler 211. — Remenpi 201. — Reichardt 55. — Reubke 63. — Reuz 31. — Ritter 47. — Rocca 152. — Rager 15. — E. Rose 163. 174. 182. 191. — Rosen 144. — Rubinstein 47. 202. — Rubersdorff 211. — Rudolph 124. 191. — Sabbath 219. — Sancy 79. — Satter 152. 182. — Scudo 79. — Seelmann 219. — Servais 79. 99. — Seiß 163. — Seydel 135. — Seyffert 107. — Sepler 191. — Schenk 211. — Schlic 219. — Schmidt 8. — Schmidt 8. 143. — Frau Schmidt 173. — Th. Schneider 173. — Hoforganist Schneider 55. — Schnorr v. Carolsfeld 105. 152. — Schradiek 190. — Fr. Georgine Schubert 71. 99. 135. 211. — Schulz-Weida 211. — Clara Schumann 8. 71. 107. 152. 163. 190. 191. — Sinori 55. 191. — Sombre 31. — Schöffler 153. — Dr. Stabe 135. — Stahlnecht 100. — Steffens 182. — Stechow 190. — J. Stern 135. — Stöger 135. — Stockhausen 8. 31. 71. 124. 163. 174. 182. 191. — Strauß 107. 163. — Taufsig 23. 173. 211. — Tempesta 55. — Tescher 88. — Thalberg 47. — Ambroise Thomas 31. — Fr. v. Tiefensee 143. — Tietjens 99. 115. 174. — Fr. Topp 115. 143. — Tischirch 202. — Ullmann 88. 211. — Viardot-Garcia 115. — Vieuxtemps 79. 107. 124. 152. 190. 228. — Vivier 135. 152. — Wachtel 115. 124. — H. Wagner 23. 47. 115. 173. 190. 201. 211. 219. — Prof. Wagner 211. — Wallenstein 39. 107. — Weber 211. — Weiser 124. — Weizmann 135. — Weiß 107. — Ch. Wehle 55. — Werder 135. — Wernicke 8. — Widemann 211. — Wilhelmj 183. — Wieniawski 31. 191. — Wirsing 202. — Wiesemann 163. — Witz 115. — Wittig 211. — Wolff 190. — Zellner 211. —

Aufführungen, Musikkfeste: Aachen 88. 99. 124. — Altona 174. — Amsterdam 79. — Arab 219. — Augsburg 47. — Bamberg 38. — Barmen 163. 228. — Berlin 107. 135. 143. 152. 191. 228. — Braunschweig 38. — Bremen 124. 211. — Breslau 219. — Brüssel 135. — Brunn 88. 115. — Carlsruhe 173. — Chemnitz 173. 191. — Coburg 143. — Köln 135. 211. — Dresden 15. 135. 183. 219. — Frankfurt a. M. 107. 152. 163. 174. 191. 211. — Götting 124. — Groß-Glogau 117. — Guldshab 173. — Hamburg 174. 191. —

Silberrhausen 143. — Sirschberg 202. — Lauban 107. — Leipzig 15. 24. — London 152. — Löwenberg 219. — Lübeck 143. — Lüttich 23. 31. — Magdeburg 191. 219. — Manchester 202. — Meissen 173. — Meßingen 55. — München 8. 71. — Neuschönefeld 71. — New-York 55. 202. — Norwich 124. — Ordenburg 23. — Paris 183. — Petersburg 202. — Plauen 219. — Prag 47. — Preßburg 211. — Rotterdam 15. — Schwerin 8. — Sondershausen 8. — Straßburg 31. — Stuttgart 143. — Weimar 173. — Wien 88. 107. 124. 135. 152. 174. 183. 191. 202. 211. 219. — Worcester 79. — Zittau 79. 107. 135. 173. — Znaïm 173. — Zwickau 219. —

Neue und neueinstudierte Opern: Auber 135. — Balfe 174. — Beethoven 228. — Berlioz 23. 88. 99. 152. 174. 219. 228. — Bizet 99. 144. — Bishop 202. — Cornelius 23. — F. David 107. 191. 211. — Donizetti 152. — Ernst, F. J. S. 191. — Ferrari 135. — Gläser 219. — Gluck 99. — Gluck 38. 135. 163. 219. — Gounod 47. 79. 99. 191. 219. — Halévy 144. 163. 211. — Herber 99. — F. Hiller 107. 144. 228. — Hornstein 115. 144. — E. Kreß 152. — Krempelshofer 202. — Langert 191. 202. — Litzloff 39. — Lortzing 192. — L. Löwe 135. — Marschner 63. 107. 163. 191. — Membrée 63. — Mermet 135. — Messmet 47. — Meyerbeer 135. 183. 191. — Mozart 99. — Offenbach 55. 71. 163. 202. — v. Neborn 202. — Rheinberger 107. — Rosenbain 71. — Rossini 79. — Rubinstein 191. — Salieri 71. — G. Schmidt 79. 107. 191. — L. Schubert 15. 144. — Stuberth 124. — Spontini 211. — Storch 135. — Taubert 124. — Verdi 135. 152. — R. Wagner 15. 88. 107. 163. 228. — Wallace 163. — Weidt 88. — Weigl 191. — Weißheimer 124. 191. — Westmayer 191. — Wuerst 174.

Literarische und musikalische Novitäten: Max Bruch 115. — Hauff 63. — Ferdinand Hiller 8. — Lindner 107. — Meyerbeer 39. — Rossini 39. — Weigmann 39.

Todesfälle: Organist David 63. — Fiori 100. — Hauschild 71. — A. Hesse 55. — Jescho 63. — v. Kolb 71. — Landwehr 71. — Mayeder 202. — E. G. Müller 15. — Piccanese 144. — Hoff 24. — Schobertner 107. — E. Stein 88. — Wollenhaupt 135.

Neurologe: Hesse 88. — E. G. Müller 24. — Carl Schubert 15.

Zeitgemäße Betrachtungen, Ideen und Thematata, Bagatellen, Aphorismen: 46. 54. 55. 63. 78. 162. 190. 200.

Leipziger Fremdenliste: 39. 55. 63. 71. 88. 100. 107. 115. 124. 135. 144. 153. 163. 183. 191. 202. 211. 219.

Berichtigungen: 55. 153. 183. 202. 211.

Bekanntmachung, Preisausschreiben betr.: 15. 80.

Geschäftsberichte des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 16. 80. 107.

VI. Vermischtes.

Bagier in Paris 55. — **Berichtigung (Rohl's Mozart betr.)** 80. — **Berliner Gesangsvereine** 136, **Bibliothek** 183. — **Brendel Ferienreise**

15. — **Breslau:** Wandelt's Clavierinstitut, Zeitung über Schumann 191. — **Chopin's Piano** 124. — **Cöln:** Verein für Hebung des Clavierbaues 88. — **Como:** Orchesterverein 211. — **Costa** 174. — **Deutsche Allgemeine Zeitung und „Adler“** 174. 183. — **Florenz,** Musikzeitung „Voccherini“ 55. — **Gené:** Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften 39. — **Grétry's Biographie** 174. — **Glühner, Dr.,** Componist der Oper: „Abt von St. Gallen“ 47. — **Hengel und Co.** in Paris 100. — **Italienische Musik der Neuzeit** 100. 136. 153. — **Kirchenmusik und Kirchengesang** in den österreichischen Unterrichtsanstalten 63. — **Königsberg:** Nachdruckprozeß 124. — **Leipziger Gesangsverein** 174. — **Liszt, Fr.,** Biographie in der illustrierten Zeitung 8. — **Besuch beim Papste** 31. 64. — **Liszt und Franke** in Leipzig 100. — **Lohmann, P.,** 136. — **London:** Musikzeitung 100. — **Lüttich** 163. — **Maier, J. J.,** 191. — **Mailand:** Musikzeitung 107. — **Marschner's Geburtshaus** 163. — **Mendelssohnstiftung** in Leipzig 100. — **Mercedante** 153. — **New-York,** Theaterzeitung 136. — **Offenbach** 183. — **Palermo,** Conservatorium 136. — **Paris,** kaiserliche Bibliothek 88. — **Concerteinnahmen** 88. 163. — **Paderloup** in Paris 107. — **Patti Carlotta** 116. — **Sabbath** in Berlin 71. — **Schmitt, Alois** 107. — **J. Schubert und Co.** in Leipzig 116. — **Sonnleithner** 191. — **Verdi** 80. — **Warschau:** musikalisches Journal 71. — **Weber, E. W. v.,** Translocation 202. — **Wien:** Hofopernschule 47, Gesellschaft der Musikfreunde 55. — **Männergesangsverein** 136. — **Ausgrabung der Gebeine Beethoven's und Fr. Schubert's** 153. 183. — **Parteistreit** 202. — **Wollenhaupt** 174.

VII. Anzeigen.

André, J., in Offenbach 56. 192. 204. — **Breitkopf und Härtel** in Leipzig 8. 48. 56. 100. 128. 136. 156. 175. 184. 192. 220. 228. — **Böhme** in Hamburg 72. — **Büllow, F. v.,** 128. — **Directorium des Leipziger Conservatoriums** 64. — **Enslin** in Berlin 16. — **Expedition des Neuen Allgemeinen Volksblattes** 108. — **Forberg, R.,** in Leipzig 48. 108. 116. 136. — **Gerstenberger, A.,** in Altenburg 212. — **Gollmid, E.,** 107. 116. — **Guttentag** in Berlin 175. — **Haslinger** in Wien 40. 144. — **Hedenast, G.,** in Pesth 186. — **Heinze, G.,** in Leipzig 164. 175. 220. — **Hofmeister F.,** in Leipzig 24. — **Kabut, E. F.,** in Leipzig 24. 32. 40. 48. 56. 72. 92. 100. 108. 116. 128. 144. 156. 164. 176. 192. 204. 212. 220. 228. — **Karmrodt, F.,** in Halle 176. 220. — **Kistner** in Leipzig 48. 92. 212. — **Lendart, F. E. E.,** in Breslau 108. 156. 164. 175. 184. 192. 204. — **Litzloff, F.,** in Braunschweig 128. — **Ludhardt, E.,** in Cassel 175. — **Mendelssohn, F.,** in Leipzig 116. — **Merseburger, E.,** in Leipzig 128. — **Ragel, A.,** in Hannover 212. — **Peters, E. F.,** in Leipzig 192. 204. — **Preisausschreibung** 8. — **Richter-Wiedermann** in Winterthur 40. 64. 212. 228. — **V. Schott's Söhne** in Mainz 72. 92. 144. 184. — **J. Schubert u. Co.** in Leipzig 8. — **Sorge** in Osnabrück 40. — **Timm und Co.** in Berlin 128. — **Vieweg** in Braunschweig 16.

Anonym: 64. 80. 107.

Extrabeilage von J. v. A. zu Nr. 22.

Druck von Leopold Schwanß in Leipzig.

Leipzig, den 3. Juli 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue

Injectionen der Pottweile 2 Par.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-,
Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Gratwein'sche Buch- u. Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph u. W. Kuhn in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 1.

Neunundfünfzigster Band.

B. Wehrmann & Comp. in New York.
F. Schottensack in Wien.
Hud. Friedl in Warschau.
C. Schöfer & Morabi in Philadelphia.

Inhalt: Ein Beitrag zur Statistik der gegenwärtigen Musikzustände und ein Vorschlag zur Güte. Von H. Pohl. — Rezensionen: Hans v. Bülow, Op. 15; Max Seifritz, Op. 4; G. W. Schletterer, Zur Geschichte dramatischer Musik und Poesie in Deutschland; Robert Venediz, Das Wesen des deutschen Rhythmus. — Eine ungarische Capelle in Breslau. Von Eugen v. Blum. — Correspondenz (Frankfurt a. M., Dresden). — Kleine Zeitung (Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

Ein Beitrag zur Statistik der gegenwärtigen Musikzustände und ein Vorschlag zur Güte.

Von
H. Pohl.

Bei einem auch nur flüchtigen Ueberblick über die Fluth der Correspondenzen und Berichte, welche während jeder Concert-Saison in den Spalten der musikalischen Zeitschriften an uns vorüberzieht, müssen uns, namentlich in den letzten Jahren, zwei Thatsachen als mehr oder weniger auffallend erscheinen, die man als statistisches Resultat bezeichnen, und somit als positiven Gewinn für eine allgemeine Anschauung, als fördernden Beitrag zur Kenntniß der Kunstzustände der Gegenwart betrachten darf. — Diese Thatsachen sind: die quantitative Vermehrung der Musik-Institute und Concert-Gesellschaften, namentlich in kleineren Orten; und die qualitative Verbesserung der durch dieselben gebotenen Kunstleistungen. Auf beide Erscheinungen ist zwar, namentlich auch in diesen Blättern, schon öfter hingewiesen worden; jedoch möchten wir sie hier in einigen Beziehungen betrachten, die bis jetzt noch zu wenig betont worden sind.

Was zunächst die quantitative Zunahme der Anstalten und Genossenschaften für Musik betrifft, so ist dies eine so augenfällige Erscheinung unserer Tage, daß sie Niemand entgehen kann, der auch nur in entferntester Beziehung zu den musikalischen Verhältnissen steht. Denn diese Zunahme ist eine allseitige und berührt fast jeden Zweig der Musik in gleichem Maße.

Am gewaltigsten stellt sich dieser Zuwachs bei den Männer-Gesangsvereinen heraus, die eine Ausdehnung und hierdurch eine Macht erlangt haben, daß sie nahe daran wären, einen Kunst-Staat im Staate bilden zu können, wenn eben mehr, als bisher, von eigentlicher Kunst bei ihnen die Rede sein würde! Da sie aber zum überwiegend größten

Theile nur Dilettanten-Vereine, mit theilweis sehr zweifelhafter Leistungsfähigkeit und theilweis sehr unklarem Streben sind, so wirken sie vorläufig mehr noch durch die Masse, als durch den Gehalt ihrer Productionen, und beim gegenwärtigen Stande der Dinge gehört ihre Betrachtung auch mehr noch in das Gebiet der socialen und volkswirtschaftlichen, als der kunsthistorischen Untersuchungen. Da ihre Organisation aber erst ein Product der neuesten Zeit, und andererseits ein Bestreben nach höherer Ausbildung bei ihnen nicht zu verkennen ist, so muß man diesen Genossenschaften zugestehen, daß sie gegenwärtig leisten, was ihnen zu leisten möglich ist, und daß sie, bei entsprechenden weiteren Fortschritten, noch eine große Zukunft haben können. — Dem Geiste der Zeit, der sie entsprossen, getreu, legten sie zunächst das Hauptgewicht auf die reale Seite ihrer Aufgabe; sie begannen ihre Entwicklung mit einer organisatorischen Energie, die in der Musikwelt ohne Beispiel, und ein Beweis ihres mehr socialen, als rein künstlerischen Ursprungs ist. Die quantitativen Resultate, die sie in wenig Jahren hierdurch erreichten, sind aber derart, daß sie laut genug predigen, was Einheit vermag — und zur Nachahmung auffordern!

Der deutsche Männergesang ist eine Macht geworden durch die Association, den großen Hebel unserer Civilisation. Die Gesangsvereine derselben Stadt haben sich zu städtischen, die derselben Provinz zu provinziellen Sängerbünden mit gemeinsamer Leitung und Vertretung vereinigt, und diese haben sich wieder zu einem großen, gemeinsamen Bunde zusammengeschlossen, der dem deutschen Turner- und Schützenbunde als Bundesgenosse ebenbürtig zur Seite steht. Verschiedene Zeitungen vertreten lediglich nur die Interessen dieses Bundes, und gar manche Musikalienhandlung sucht und findet den Hauptstülpunct ihres Geschäftes bereits nur im Verlage der Männergesangs-Literatur. — Die ideale Seite und die qualitativen Resultate haben damit freilich nicht gleichen Schritt gehalten, aber auch nicht halten können. Eine Weiterentwicklung wäre hier erst abzuwarten; bis dahin bleibt das Verhältniß des Männergesanges zur eigentlichen Kunstentwicklung ein mehr oder weniger exoterisches.

Trennen wir also auch diese Frage von den übrigen (ohne sie aus den Augen zu verlieren), so sehen wir auf den eigentlichen Kunstgebieten ein wenn auch weniger concentrirtes, doch nicht weniger allgemeines Ausbreiten der Wirkungskreise. —

Während deutsche Conservatorien noch vor 20 Jahren zu den größten Seltenheiten gehörten, besitzt jetzt fast jede größere Stadt ihre Musikschule; ja, sie kann noch von Glück sagen, wenn sie nicht mehr als eine besitzt! Denn hier liegt die Gefahr der Zersplitterung der Kräfte so augenscheinlich vor Augen, daß wir in der Vermehrung der Conservatorien vorläufig noch keinen wesentlichen Kunstfortschritt begrüßen können. Das Bedürfnis nach allgemeinerer Verbreitung der musikalischen Bildung spricht sich darin allerdings statistisch, aber noch nicht künstlerisch genug aus; ferner erheben die vielen kleinen Musikschulen mit beschränkten Mitteln und Kräften zwar unbestreitbar das Niveau der allgemeinen Bildung, sie arbeiten aber bis jetzt eigentlich mehr dem Dilettantismus in die Hände, und tragen leider zur Vermehrung des musikalischen Proletariats bei. — Der Staat hat vor der Hand mit dem socialen Proletariat genug zu thun und kann daher an das musikalische noch nicht denken. So sehr wir aber dem Princip der Selbsthilfe im Allgemeinen huldigen, so sehr möchten wir uns doch hier dem schon öfter nachdrücklich betonten, berechtigten Verlangen anschließen, daß die deutschen Staaten (denn außerdeutsche sind längst zu dieser Einsicht gelangt), welche gewisse „freie“ Künste mit den Armen ihrer Budgets bereits umschlossen haben, die Musik nicht länger als extrafrei (d. h. „vogelfrei“) erklären, sondern ihren Bildungs-Anstalten eine Gleichberechtigung mit den Kunst-Akademien und Hoftheatern zugestehen möchten!

Wir können auch diese Frage nur flüchtig berühren, da unsere Aufgabe hier lediglich die eines allgemeinen Ueberblickes ist. Wir können deshalb auch die Tonkünstler-Vereine nur kurz erwähnen, deren Zahl zwar in erfreulichem Wachsthum begriffen ist, deren bisherige Haltung aber noch zu sehr den Charakter von Local-Vereinen, mit dem entsprechenden mäßiger Tragweite zeigt. Die Tonkünstler-Vereine vor Allem könnten aus dem Beispiele der Männer-Gesangvereine ersehen, was, unbeschadet ihrer engeren Vereinsthätigkeit, durch ein allgemeines Zusammenschließen noch Alles für sie zu erreichen wäre! — der „Allgemeine Deutsche Musikverein“ hat hier vor Kurzem die Initiative ergriffen, die Noth that; sein Bestehen ist auch ein bereits gesichertes, aber noch zu kurz, um von ihm weitgreifendere Resultate schon erwarten zu können. Dieselben zu beschleunigen, würde aber von der größeren Theilnahme der einzelnen Tonkünstler-Vereine nicht unwesentlich abhängen.

Neben den Conservatorien, aber merkwürdiger Weise meist ganz unabhängig von ihnen, haben sich eine Menge von Concert-Gesellschaften aufgethan, die sich ihrerseits wieder in instrumentale und vocale spalten, so daß es thatsächlich zu den Ausnahmefällen gehört, wenn eine Singakademie mit einer Capelle Hand in Hand geht. Große Gesamtauführungen haben hierdurch, selbst in den größten Städten, oft mit unglaublichen Schwierigkeiten zu kämpfen; andererseits entsteht dadurch freilich eine Concurrenz, welche ihr Heilsames hat, wie jede Concurrenz. Das Monopol altbewährter und berühmter Concert-Institute und Singakademien hat aufgehört; die jüngeren Vereine bestreben sich, durch gewählte Programme und sorgfältig vorbereitete Aufführungen das Interesse des Publicums zu fesseln, oder durch den Cultus besonderer Kunstzweige ihre Existenz zu rechtfertigen.

Kleinere Städte haben das Beispiel der großen nachgeahmt, und so sind jetzt in Provinzialstädten Concert-Institute entstanden, die sich zur Aufgabe machen, den Muster-Instituten

der großen Städte, in den Programmen wenigstens, es möglichst gleich, wenn nicht zuvor zu thun. Wir lesen jetzt Correspondenzen aus kleinen Mittelstädten, welche uns von Abonnement-Concerten, Oratorien-Aufführungen u. berichten, die früher an solchen Orten eine Unmöglichkeit gewesen wären. — Der Grund hiervon ist, neben einer vermehrten allgemeinen Bildung, und größter Verbreitung und Verfeinerung des Dilettantismus, theils in der Erleichterung des Verkehrs (durch Eisenbahnen u.), andertheils in der Zunahme des Virtuositenthums zu suchen.

Auch die Virtuosität hat aufgehört, ein Monopol zu sein. Einige, durch Talent und Geist besonders bevorzugte Künstler, werden zwar, wie bisher, so auch ferner die Mehrzahl weit überragen, so daß es stets „erste“ unbestrittene Capacitäten geben wird. Im Ganzen aber steht die technische Ausbildung in allen Künsten (mit Ausnahme der Gesangkunst, über die gerade am allermeisten geschrieben wird) auf einer so hohen Stufe, daß ein gewisser, ziemlich bedeutender Grad der Virtuosität fast Allgemeingut geworden ist. Da hierdurch aber die Ansprüche des Publicums sich immer mehr gesteigert haben, so ist das Feld der Thätigkeit für den einzelnen, namentlich jüngeren Virtuosen ein immer schwierigeres und beschränkteres geworden. — Die großen Städte sind theils mit Concerten so überfluthet, theils so belastet geworden, daß ein selbstständiges Virtuosenconcert bereits zu den Maritäten gehört. Wenn es nicht gelingt, von Concert-Gesellschaften engagirt zu werden, muß in die Provinz, wenn er sich hören lassen will. Aber auch hier haben die Concert-Gesellschaften das kunstgebildete, für Musik sich überhaupt interessirende Publicum meist vollständig an sich gezogen, und somit das Concert-Terrain so occupirt, daß auch hier ein Virtuos nur dann mit eigenen Concerten auf einigen Erfolg rechnen kann, wenn er bereits sehr berühmt ist. Daher haben diese Provinzial-Concertvereine ein verhältnißmäßig leichtes Spiel: die Virtuosen, vom Treibjagen der musikalischen Centralpuncte theils ermüdet, theils vertrieben, laufen ihnen zuletzt theilweis von selbst ins Garn!

Dagegen wäre nun im Ganzen Nichts einzuwenden, so lange beide Parteien sich dabei gleich gut befinden. — Die jungen Künstlerkräfte könnten völlig zufrieden damit sein, wenn sie in kleineren Städten das fänden, was die großen ihnen versagten: eine ehrenvolle öffentliche Thätigkeit und einen ausreichenden Verdienst. — Den finden sie meist aber nicht, und hierdurch ist ein Mißverhältniß entstanden, dem wir unsere besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden haben.

Die kleineren Städte kennen das Uebergewicht, das ihnen die gegenwärtigen Zustände über das reisende Virtuositenthum verleihen, schon sehr gut, und beuten es dem entsprechend aus. Das Publicum, selbst der kleinsten Stadt, macht heutzutage oft die fabelhaftesten Ansprüche. Jeden Fabrikanten oder Kaufmann bringen seine Geschäfte oft in große Städte; jeder Beamte oder Gelehrte macht jetzt alljährlich seine Ferienreise in eine Residenz oder einen großen Badeort, wo er Gelegenheit genug findet, die berühmtesten Virtuosen, die besten Concertaufführungen zu hören. In seine kleine Stadt zurückgekehrt, bringt er nun jenen großen Maßstab mit, und macht an sein heimisches Concert-Institut womöglich dieselben Ansprüche, ohne doch daheim dieselben pecuniären Opfer bringen zu wollen, die er auswärts brachte, um jene Genüsse sich zu verschaffen. Denn die Concertgesellschaften kleinerer Städte erheben von ihren Mitgliedern oder Abonnenten oft unglaublich geringe

Beiträge; das Entrée ist durchweg ein sehr mäßiges, und die ganze Stadt würde sich voller Entrüstung dagegen erheben, wenn man dies gelegentlich einmal verdoppeln wollte. Trotzdem verlangt aber die ganze Stadt für ihre 7 $\frac{1}{2}$ oder 10 Silbergroschen womöglich Leistungen ersten Ranges und Virtuosen erster Größe zu hören!

Was sind die Folgen? — Entweder giebt das Concert-Directorium diesen unberechtigten Forderungen nicht nach, und will das Publicum zwingen, sich begnügen zu lernen; es bringt junge Anfänger oder noch unberühmte Künstler zum Auftreten und sucht überhaupt den Mitteln gemäß sich einzurichten. — Dann: allgemeine Unzufriedenheit! Die jungen Künstler „machen Nichts“; das Directorium bekommt ein Mißtranensvotum durch Abonnenten-Abfall oder Generalversammlungs-Beschlüsse; es soll wohl oder übel dem „Zeitgeiste“ Rechenschaft tragen; man citirt Beispiele von Concurrenz-Gesellschaften, die „weit mehr leisten“.

Die meisten Directoren sind auch gern zu „Concessionen“ bereit. Sie fühlen ihre persönliche Eitelkeit geschmeichelt, wenn sie „Hervorragendes“ bieten und mit den ersten Kräften glänzen können. Also Systemwechsel. — Es werden die unglaublichsten Anstrengungen gemacht, um das Unglaublichste zu leisten. Es werden die Hebel persönlicher Bekanntschaft, gewichtiger Empfehlungen oder Protectionen in Bewegung gesetzt, um die „ersten Kräfte“ zu veranlassen, oft für ein Spottgeld, wenn nicht bloß für Erstattung der „Reisekosten“ in die kleine Stadt zu kommen; man appellirt an ihre persönliche Liebenswürdigkeit und Humanität, an ihre Wohlthätigkeit und an alle übrigen menschlichen Tugenden, um ihr Jawort zu erhalten. In vielen Fällen (denn der Musiker zeigt fast durchweg eine Rücksicht in solchen Dingen, die schon mehr Schwäche genannt werden muß) erfolgt auch wirklich eine Zusage. Der Künstler kommt und wird entsprechend gefeiert, stets sehr liebenswürdig aufgenommen und mit Dank und Zuvorkommenheiten überschüttet, woran er freilich in großen Städten meist nicht gewöhnt ist. Er macht aber durch seinen Provinzial-Triumph allen schwächeren oder unberühmteren Nachfolgern das Terrain nur noch zehnmal schwieriger, als vorher, oft sogar unmöglich.

Ober: der Künstler antwortet jenem Directorium: „Er habe seinen festen Honorarsatz, von dem er nicht abgehen könne; wolle man ihm den aber zahlen, so werde er spielen.“ — Liegt nun dem Directorium daran, sein „Renommée“ zu erhalten, so muß es in den saueren Apfel beißen, und das für seine Verhältnisse eigentlich unerschwingliche Honorar zuweilen dennoch aufstreifen. — Was ist dann die Folge? Daß so und so viele andere Künstler, die nach jenem Sterne erster Größe in den Concertsaal zu kommen wünschen, wohl oder übel gezwungen sind, umsonst zu spielen; denn „man habe das Jahresbudget längst überschritten, außerordentliche Anstrengungen machen müssen“ etc. Der arme junge Künstler, dem aus vielen Gründen schon damit gedient sein muß, nur dasselbe Podium betreten zu dürfen, das jener „Stern“ erhellte, begnügt sich schweren Herzens mit seiner Kunst „ohne Brod“ — ohne daß das Publicum (das überhaupt nie darnach fragt, wovon die Künstler eigentlich leben) ihn deshalb nachsichtiger oder aufmerksamer behandelte! — Das sind Uebelstände, die zwar nicht allenthalben in der hier geschilderten Schärfe zu Tage treten, deshalb aber nicht weniger vorhanden sind.

(Schluß folgt.)

Musik für Gesangsvereine.

Für gemischten Chor.

Johs v. Bülow, Op. 15. Fünf Gedichte von Rich. Pohl für vier Stimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass). Leipzig, C. F. Kahnt. Nr. 1 $\frac{1}{2}$ Thlr. Einzelne Stimmen à 5 Ngr.
Mar Weisritz, Op. 4. Acht hebräische Melodien von Lord Byron, deutsch von A. Böttger, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Leipzig, J. Schuberth & Comp. Zwei Hefte Nr. à 1 Thlr.

Wir begrüßen beide vorliegende Werke als treffliche Gaben, welche auf ächten Kunstwerth Anspruch machen können. — H. v. Bülow begegnen wir das erste Mal auf dem Gebiete der Chorcomposition. Wir können bei allen bisher veröffentlichten Producten dieses Autors die Wahrnehmung machen, wie derselbe es immer versteht, jedem seiner Werke einen einheitlichen Charakter und eine geschlossene Form zu verleihen. Bülow erreicht dies durch die ihm in besonderem Grade eigene concentrirende Kraft des Geistes, die er ja in so eminenter Weise auch als Dirigent und ausübender Künstler zu betheiligen weiß. In diesen fünf Gedichten von R. Pohl hat es Bülow verstanden, schöne musikalische Stimmungsbilder zu schaffen. Auf dem Grunde eines vorwaltenden Gefühls begegnen wir oft überraschend feinen Zügen im Ausdruck des Details. Die Stimmführung ist eine ebenso interessante, wie freie. Man sieht, daß dem Componisten die verschiedenen Stimmen zu lebendig belebten Individuen geworden sind, und ist die Führung derselben eine wahrhaft polyphone, so daß der Componist die wesentliche Melodie weniger nur in der Oberstimme ausgeprägt hat, als vielmehr bald diese bald jene Stimme als wichtigste hervortreten läßt, um welche sich dann die anderen gruppiren. Er erlangt dadurch eine große Vielseitigkeit des Ausdrucks. In Nr. 1, „Am Strande“, gewinnt ein weiches, durch die Vergänglichkeit der Dinge hervorgerufenes Gefühl einen empfundenen Ausdruck. Frisch aufgefaßt ist die folgende Nummer: „Regenbogen“; es scheint uns die Melodie etwas an Mendelssohn's Weise zu erinnern, was vielleicht auch durch den sehr wirksamen Gebrauch des Secundenvorhaltes hervorgerufen sein mag, welches Ausdrucksmittel der genannte Meister mit Vorliebe angewendet, übrigens von S. Bach entlehnt hat, in dessen Choralbearbeitungen wir es häufig finden. Den prägnantesten melodischen Gedanken hat Bülow in Nr. 3, „Wanderziel“, gefunden. Hier begegnen wir einem ungemeinen Reichtume lebendig declamirter, wie harmonisch und rhythmisch originell gestalteter Motive. Von der wie einschneidend wirkenden Frage des Anfanges bis zum träumerisch verfliegenden Schlusse werden wir immer von Neuem angeregt. Besonders ist es eine sinnige harmonische Progression bei der Stelle: „Träumen von besserer Zeit“, die eine reizend liebliche Wirkung macht. Nr. 4, „Ewige Sehnsucht“, zeigt auch die Vorzüge, welche wir als allgemeine Eigenschaften kennzeichneten, nur scheint hier der mehr reflectirende Inhalt des Gedichtes doch auch einigermaßen erkältend auf den musikalischen Ausdruck eingewirkt zu haben. Nr. 5, „Seelentrost“ (im Volkstone), im Charakter der Melodie mit dem Thüringischen Volksthe und Schumann's „An den Sonnenschein“ verwandt, ist sinnig gedacht und recht hübsch erfunden. — Wenn in den vorliegenden Liedern zu der geistreichen Auffassung und eminenten musikalischen Gestaltung noch mehr Gefühlswärme, sowie eine größere Frische sinnlich-lebendigen Ausdruckes hinzutrate, und mit der Schärfe der Zeichnung ein saftigeres Colorit vereinigt wäre, so würde ihre Wirkung eine unmittelbare

fein und ihr Kunstwerth dadurch noch erhöht werden. Jedenfalls gehören dieselben zu dem Besten, was wir in diesem Fache besitzen. Gewidmet ist das Werk H. Pohl.

Wir hatten bereits Gelegenheit genommen, bei Besprechung der von Seifriz componirten Männerchöre auf die Fähigkeit dieses Tonsetzers aufmerksam zu machen, mit der er es versteht, den poetischen Gehalt der Dichtungen charakteristisch aufzufassen und in prägnanter Weise mit lebendigem Gesühlsausdrucke musikalisch wiederzugeben. In den vorliegenden Betonungen der Byron'schen Gedichte zeigt sich dies von Neuem. Seifriz hat für die elegische Stimmung der hebräischen Melodien einen ebenso edlen, wie sinnentsprechenden Ausdruck gefunden; wir empfinden sofort das Walten eines ächt künstlerischen Geistes. Wie bei Bülow, finden wir auch bei Seifriz eine große Selbstständigkeit der Stimmführung, die er öfter bis zu dramatisch erregtem Leben zu steigern weiß. Der Tonsetzer versteht es, die melodische Phrase dem Charakter der Stimmlage entsprechend zu gestalten. So finden wir den Sopran ebenso glücklich zu hell tönender, wie mild beruhigender Wirkung verwendet; so ist die Führung des Alt's immer dem mehr ruhigen und innigen Charakter dieser Stimme angemessen. Besonders ist aber die Tenorstimme mit großer Freiheit und schwunghaftem Ausdrucke behandelt, während der Bass in festen, kraftvollen Schritten einhergeht. — Wir hoben bereits die große Selbstständigkeit der Stimmführung hervor, müssen aber hierbei aussprechen, daß uns Seifriz an einigen Stellen hierin zu weit gegangen zu sein erscheint, und auf Kosten der harmonischen Totalwirkung zu viel Gewicht auf die charakteristische Betonung einzelner Phrasen legte. Wir glauben, daß im Falle die entstehenden dissonirenden Intervalle nicht als Ausdruck eines bestimmten Gefühls erscheinen, sondern nur beider sich ergeben, die Gefahr nahe liegt, daß aus der Dissonanz eine Discordanz wird. Und es scheint uns, daß mehrere Stellen wenigstens nahe hieran streifen. So in Nr. 3 der Eintritt des Tenor und Bass in Tact 1 und 5 und bei Wiederkehr dieser Stellen; in Nr. 5 die Nachahmungen in der Octave Seite 4, Tact 1 und weiter; ebenso wohl auch das durchgehende c des Tenor in Nr. 2, Seite 5, Tact 4. Wir wollen noch die einzelnen Nummern kurz charakterisiren. Nr. 1 des 1. Heftes, „Sie geht in Schönheit“, ist von mild beruhigender Wirkung und dabei schön empfunden. Einen festlichen Eindruck macht Nr. 2, „Die Harfe hat des Gottgeliebten Hand“. Hier finden wir an mehreren Stellen freieste Führung der Stimmen mit Wahrung des Totaleindruckes vereinigt. Nr. 3 steht in der Erfindung gegen die übrigen etwas zurück. Ein voll gelungenes Stück ist Nr. 4: „Wild springt auf Juda die Gazelle“. Hier ist ein malerischer Ausdruck des dichterischen Inhaltes mit energischem Gesühlsleben zu einer prägnanten Melodie harmonisch verschmolzen. Am Schlusse macht die fallende große Septime bei der Stelle: „Der Tempel fiel“ eine tiefe Wirkung, gegen welche die darauf eintretenden Dreiklangsfolgen mächtig contrastiren. — Im 2. Hefte ist gleich das erste Stück: Nr. 5, „O! weint um sie“, sehr glücklich erfährt. Das Gefühl der Verlassenheit ist mit wahrer Empfindung wiedergegeben, und am Schlusse macht besonders die nur vom Basse ausgeführte und auf der Dominante abschließende melodische Phrase einen poetischen Eindruck. Nr. 6, „Sauls Lied vor seiner letzten Schlacht“, ist mit feurigem Ausdrucke componirt, und mußte bei guter Ausführung besonders durch hell tönende Schallwirkung sich auszeichnen. In Nr. 7, „Ich sah die Thräne“, sind die auf der Chromatik beruhenden Modulationen in wirksamer Weise verwendet. Nr. 8, „Dein Leben schied, dein Ruhm begann“, ist energisch und kraftvoll declamirt. Wie Bülow's

Werk, muß auch dieses als eine wahre Bereicherung der Literatur des Chorgesanges begrüßt werden, und ist zu wünschen, daß unsere Gesangsvereine recht bald dieselben zur Aufführung bringen. 8.

Kunstwissenschaft.

Schletterer, J. M., Zur Geschichte dramatischer Musik und Poesie in Deutschland. Band I. A. u. v. T.: Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit. Augsburg, J. A. Schloffer. 1863. S. VIII. u. 360.

Wir besitzen leider eine schwere Menge von Literatur- und Kunstgeschichten, von Geschichtsklitterungen aller Art, und doch ist die Zahl derer, die es verstanden, mit ächt historischem Geiste die wahrhafte Geschichte unserer Wissenschaft und Kunst zu schildern, eine sehr, sehr geringe. Diese mit schnellfertiger Hand geschmiedeten Literaturgeschichten und zusammengezimmernten Geschichten der Aesthetik u. s. w. — wahrlich nicht nebenswerthe Denkmale des Alexandrinertums ihrer Verfasser — sind uns ein Gräuel, sowie wir uns überhaupt der heutzutage in höchster Blüthe stehenden Buchmacherei nicht zu freuen vermögen. Die Fertigkeit, aus Einem (guten) Werke zwei oder drei andere — oft minder gute — entstehen zu lassen, oder aus 46 Büchern, mit Zuthat eigener, eben nicht immer werthvoller Geistesfrüchte, das 47. Buch hervorzuzaubern, ist keine Kunst, wol aber eitel Buchmacherei. . . Das vorliegende Werk des Capellmeisters Schletterer rangirt unter die gut gemeinten Compilationen. Der Verfasser hat mit vielem Eifer und Fleiße das Material zusammengetragen, doch ist er nicht im Stande, es zu beherrschen; wir vermissen überall geschichtlichen Geist und jenen kritischen Sinn, welcher die Ideen der historischen Thatfachen zu deuten versteht und den Geist zu belauschen in den Phasen seines organischen Werdens; wir suchen vergebens nach neuen, höheren Gesichtspuncten, von denen aus die wirre Masse des geschichtlichen Stoffes beleuchtet und zu einem einheitlichen Bilde verklärt würde. Die Darstellung geht nirgends auf den Kern, auf das eigentliche Wesen der Thatfachen ein, sie ist vielmehr in den meisten Partien eine rein äußerliche, an der Oberfläche der künstlerischen Schöpfungen haftende; dies ist aber bei einer Literatur- und Kunstgeschichte, die doch immer Entwicklungsgeschichte, eine sehr bedenkliche Erscheinung. Es läßt sich übrigens nicht leugnen, daß ähnliche Werke, wie das vorliegende, jenen Lesern von Nutzen sein können, die erst durch den Autor mit dem behandelten Gegenstande bekannt werden; irgend welche wissenschaftliche Bedeutung — also wirklichen literarischen Werth — haben sie aber durchaus nicht.

Benedict, Roderich, Das Wesen des deutschen Rhythmus. Beitrag zur deutschen Verslehre. Leipzig, J. F. Hartknoch. 1862. S. VIII. u. 119. Pr. 20 Mgr.

Wenn ein Dichter von der Begabung Benediz' sich herbeiläßt, eines der wichtigsten Elemente seiner Kunst theoretisch und kritisch zu untersuchen, so verdient wol eine solche literarische Arbeit ganz besondere Aufmerksamkeit. Der Inhalt des angezeigten Buches, das mit seltener Klarheit und durchdringendem Scharfsinne eines der interessantesten Themen behandelt, zerfällt in zwei verschiedene Abtheilungen. Die erste hat die Aufgabe, das Wesen des Rhythmus überhaupt festzustellen. Die zweite Abtheilung ist wesentlich polemisch und versucht zu beweisen, daß die Anwendung antiker Versformen dem deutschen Rhythmus zuwider ist und daß diese Versformen aus unserer Dichtung zu verbannen sind. Die bisher erschienenen Werke

Über Prosodie und Metrik aber verfolgen meistens den entgegengesetzten Weg. Wir wollen das Endergebniß der Benedix'schen Untersuchungen dem Leser in Kürze mittheilen, der gewiß die Ueberzeugung gewinnen wird, daß die so verwickelt scheinende Lehre des deutschen Verses sich auf wenige, einfache Grundsätze zurückführen läßt. Die Elemente des Rhythmus in Sprache und Musik sind die Dauer und die Stärke des Tones. Die Höhe des Tones hat gar keinen Einfluß auf den Rhythmus. In der Sprache wiegt die Stärke des Tones vor, in der Musik die Dauer. Demnach giebt es einen sprachlichen und einen musikalischen Rhythmus. In dem antiken Versbau herrschte der musikalische Rhythmus. In dem modernen Versbau, namentlich aber im Deutschen, herrscht der sprachliche Rhythmus. Im Deutschen sind deshalb die Gesetze, welche die verschiedene Stärke des Tones bestimmen, mit welcher die einzelnen Sylben belegt werden, für den Rhythmus die maßgebenden. Die Dauer des Tones in den einzelnen Sylben ist ein secundäres rhythmisches Element. Rhythmus ist sowohl in gebundener, als in ungebundener Sprache vorhanden. In ungebundener Sprache giebt es verschiedene Abstufungen der Betonung. Die Sylben sind in Bezug auf ihre Tonstärke entweder schwer (lang) oder leicht (kurz) oder schwankend. In Bezug auf ihre Tondauer sind sie lang oder kurz. Schwer (lang) sind alle Stammsylben der Begriffswörter (Substantiva, Adjectiva, Verba, Adverbialia) und diejenigen Sylben drei- und viersylbiger Verhältnißwörter (Artikel, Hülfszeitwörter, Pronomina und ein Theil der Adverbien), die den Hauptton haben. Ferner in Zusammensetzungen alle Sylben, die den Hauptton haben. Leicht (kurz) sind alle Form- und Vorsylben, sowie die Sproßformen. Ferner alle einsylbigen Verhältnißwörter. Schwankend sind die meisten Anhängesylben, mit denen Begriffswörter gebildet werden. Ferner die Sylben der zweisylbigen Verhältnißwörter, die den Hauptton haben. Schwankend werden in Zusammensetzungen diejenigen Stammsylben von Begriffswörtern, die den Hauptton nicht haben und von diesem gedrückt sind. Schwankend werden die Begriffswörter, wenn sie einen Ergänzungsbegriff bei sich haben, wenn sie nur schmückend stehen oder als Titel u. s. w. und in einzelnen Fällen durch den Beziehungston. Schwankend werden auch die einsylbigen Verhältnißwörter, wenn sie zwischen leichten Sylben stehen. Die schwankenden Sylben neigen zur Schwere oder Leichtigkeit je nach dem Einfluß, den die benachbarten Sylben auf sie ausüben. Der Beziehungston macht jede Sylbe schwer, auf die sein Accent fällt.

Die ungebundene Sprache wird zur gebundenen, indem das Gleichmaß, der Tact, hinzutritt. Die gebundene Sprache kennt nur zwei Tonstufen. In ihr sind die Sylben entweder arsisch oder thesisch. Arsisch sind alle an sich schweren Sylben (die hervorstühenden Sylben eines Versfußes); thesisch sind an sich alle leichten und schwankenden Sylben. Die Letzteren können aber durch die Umgebung von leichten Sylben arsisch werden. Der Versact unterstützt wesentlich die arsische Stellung der schwankenden Sylben. Die feineren rhythmischen Unterschiede der ungebundenen Sprache werden im Verse, wo ja nur zwei Tonstufen da sind, nicht gewogen und deshalb beim Sprechen leicht verwischt. Es ist Aufgabe des guten Vortrages, diese feineren Unterschiede dennoch zur Geltung zu bringen. Der ursprüngliche Rhythmus der Sprache zeigt sich nur in einfachen Wörtern. In Zusammensetzungen trübt sich derselbe oftmals. Die Nachbildung antiker Versformen ist im Deutschen unthunlich, da dieses nur sprachlichen, keinen musikalischen Rhythmus kennt. Die für den musikalischen Rhythmus der alten Sprachen nothwendige verwickelte und weitläufige Verslehre

ist daher für die deutsche Sprache gar nicht anwendbar. Es giebt im Deutschen nur drei der Sprache eigenthümliche Versfüße (Jambus, Trochäus, Daktylus), aus deren verschiedener Zusammensetzung die größte Mannigfaltigkeit entsteht. Der Reim ist für die deutsche Verskunst ein sehr wesentliches Element. Der Rhythmus der Sprache soll von den Dichtern nicht nur im Verse, sondern auch in der Prosa beachtet werden. —

Wir können unsere Anzeige des Buches von Benedix nicht schließen, ohne dasselbe nochmals Jedem, der nur einiges Interesse für die Gesetze der deutschen Verslehre besitzt, namentlich aber Musikern, aufs Wärmste zu gründlichem, eingehendem Studium der darin enthaltenen, nach vielen Seiten hin neuen und wohl zu beherzigenden Grundsätze zu empfehlen. F. G.

Eine ungarische Capelle in Breslau.

Von

Engen v. Plam.

Mit dem Auftreten einer ungarischen Capelle in hiesiger Stadt ging einer unserer ältesten und liebsten Wünsche in Erfüllung. Von Jugend auf hegten wir eine schwärmerische Sympathie für die feurige Nation, insbesondere aber begeisterten wir uns an ihrer eigenthümlichen Musik. Freilich müssen wir gestehen, daß wir in letzterer Beziehung einem nicht ganz getreuen Bilde huldigten, da wir nur die Behandlung ungarischer Weisen von Franz Schubert oder anderen deutschen Tondichtern kannten, deren Individualität dem Original viel von seiner ursprünglichen Freiheit benahm. Erst Liszt's „Ungarische Rhapsodien“ öffneten uns die Augen und ließen uns, anfänglich geblendet, doch bald mit zunehmender Klarheit in das unabsehbare Phantasie Reich des interessanten Volkes blicken. Und was uns etwa noch verworren oder unklar erschien, das löste Liszt's hochpoetisches Werk „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn“, ein trefflicher Commentar für Alle, die des Meisters Rhapsodien recht erfassen wollen. Diesem Werke verdanken wir nun auch ein leidliches Verständniß alles Dessen, was uns jetzt die ungarische Capelle zu Gehör brachte, sowie es uns von Anfang an die störende Befremdung ersparte, welche bei vielen der Zuhörer durch die eigenthümliche Vortragsweise hervorgerufen wurde.

Die in Rede stehende Capelle — eine der besten des Ungarlandes — befand sich bis vor nicht langer Zeit unter Direction des Boka Károly, und ging nach dessen Tode in die Hände des derzeitigen Capellmeisters Balázs Kálmán über, welcher es sich wacker angelegen sein läßt, den glänzenden Ruf, den die Capelle unter seines Vorgängers Leitung errungen hat, zu bewahren. Das Orchester besteht aus drei ersten und ebensoviel zweiten Violinen, zwei Bratschen, einem Violoncell, einem Contrabaß, einer Clarinette und dem Cymbal, einem länglich viereckigen, mit Messing- und Stahlsaiten bezogenen Resonanzboden, auf dessen Saiten mit hölzernen, am Kopfe mit roher Baumwolle umwickelten Schlägeln gespielt wird. Die Wirkung dieses Instrumentes ist in manchen Klangverbindungen von hoher Poesie; bei rasch wechselnden Harmonien stört indessen das Nachklingen empfindlich, wenn der Cymbalist weiter spielen muß, also nicht abdämpfen kann. Die Clarinette kommt nur in hoher D- und Es-Stimmung zur Verwendung und wirkt bei der mäßigen Besetzung der Streichinstrumente doch mitunter sehr grell, obwohl der sehr gewandte und außerordentliche Virtuosität entwickelnde Bläser sich alle Mühe giebt, durch äußerste Discretion

den Uebelstand zu mildern. Die Stimmung ist beinahe einen ganzen Ton höher, als die in unseren Orchestern übliche! — Von den zwölf Mitgliedern der Capelle klingen außer dem Dirigenten, welcher seine Studien auf dem Pester Conservatorium gemacht hat, nur noch zwei die Noten! Nichtsdestoweniger gebieten sie über ein außerordentlich reiches Repertoire der combinirtesten Compositionen, die sich nur denken lassen, und spielen dieselben mit einer Correctheit bei vollster Freiheit im Vortrage, wie sie uns bis jetzt nur als Ideal vorschwebte. Das Repertoire ihrer Concerte besteht aus ungarischen Märschen, Csárdás, Ouverturen, Quadrillen, Potpourris und Solopiecen in Form von Phantastestücken. Die werthvollste Gattung ihrer Musikstücke war uns der Csárdás, ein Nationaltanz, bestehend aus einer im langsamen Tempo gehenden, meist ernstlichen Einleitung und dem darauf folgenden Theile, der, im schnellen Tempo beginnend, sich fast immer zum Schlusse bis zu bacchantischem Taumel steigert. Biquante, scharf accentuirte, häufig scharf wechselnde und oft ganze Perioden hindurch verschobene Rhythmen machen sich bei kühner Verwendung der Harmonien, deren seltsame Verbindungen häufig unerhört sind, in diesen Csárdás geltend. Und so wird man das Staunen gerecht finden, das uns ergriff, als wir solche schwer auszuführende Musikstücke mit bewundernswerther Genauigkeit von diesen Naturmusikern spielen hörten. Im Verlaufe mehrerer Concerte lernten wir etwa 10 solcher Csárdás kennen, deren das Repertoire — nach Aussage des Dirigenten — nahe an 200 einschließt! — Sprachen wir soeben mit höchster Bewunderung von der Correctheit in der Ausführung der größten Schwierigkeiten, so mag man sich denken, wie befremdend eine vollständig ungenaue Wiedergabe einer Triolenfigur in der Begleitung der zweiten Geigen bei Execution irgend eines italienischen Opernpotpourris auf uns wirkte. Dieselbe gestaltete sich wie zwei Sechszehntel und ein Achtel, welcher Rhythmus, als charakteristisch in ihrer Nationalmusik, den Ungarn zu sehr in Fleisch und Blut übergegangen ist. Es war komisch zu hören, wie sie sich auch bei den Wiederholungen vergeblich bemühten, die Figur richtig heraus zu bringen. —

Wie Schumann von Liszt's Spiel sagt: „Man muß es nicht nur hören, sondern auch sehen; ein großes Stück Poesie ginge sonst verloren“, so behaupten wir dasselbe auch von dem Spiele unserer Ungarn. Das Feuer, welches aus ihren Augen strahlt, die leise wiegenden Bewegungen ihrer Körper, das oft regellose, aber eigen graziöse Führen des Bogens — alles das ist eine treffliche Illustration ihres Spieles, die wir nicht vermessen möchten.

Leider war die Capelle, was das Concertlocal betrifft, schlecht adressirt worden, so daß unsere Damenwelt sich den Genuß versagen mußte, die Concerte zu besuchen. Nach ihrer Rückkunft von Petersburg, wohin sie zu einem sehr vortheilhaften, mehrere Monate dauernden Engagement abgereist ist, wird sie jedoch — besser vertraut mit den hiesigen Verhältnissen — in einem ihrer würdigeren Locale spielen. —

Eines Zwischenfalles sei noch Erwähnung gethan, der, wie wir hoffen, den geehrten Lesern dieser Zeitschrift von Interesse sein wird. Wenn wir uns recht erinnern, so waren in den „Anregungen“ bald nach dem Erscheinen der deutschen Ausgabe von Liszt's „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn“ zwei Briefe daraus abgedruckt — der eine vom Zigeuner Józsi an Liszt gerichtet, der andere die Antwort des Meisters enthaltend. Wir wollen in kurzen Worten die näheren Umstände dieses außergewöhnlichen Briefwechsels ins Ge-

dächtniß zurückrufen. Vor etwa 20 Jahren erhielt Liszt, der damals in Paris lebte, vom Grafen Teleki einen jungen Zigeunerburschen, Józsi genannt, zum Geschenk. Liszt hatte nämlich bei einer früheren Anwesenheit in Ungarn den Wunsch geäußert, eines jungen Zigeuners habhaft zu werden, der, mit Begabung für die Geige, eine Fähigkeit zu weiterer Ausbildung in sich trüge, und Graf Teleki hatte des Freundes Wunsch erfüllt. Liszt widmet diesem Vorfalle und seinem weiteren Verlaufe ein eigenes Capitel in seinem Werke, und erzählt in der ihm eigenen so liebenswürdigen Weise von den Eigenthümlichkeiten, besonders aber der Widerhaarigkeit seines Pfleglings, der trotz dreijährigen Aufenthaltes in Paris nichts Besonderes lernen wollte. Da Liszt die Hauptursache in den Zerstreuungen der großen Stadt vermuthete, gab er den zum Dandy gewordenen Jüngling dem jetzigen Concertmeister in der Capelle Sr. Hoheit des Fürsten zu Hohenzollern, Frn. J. Stern, damals in Hechingen wohnhaft, zur Ausbildung. Aber auch von dort aus erhielt Liszt wenig zufriedenstellende Nachrichten, und so ließ er den Wildfang nach einigen Jahren wieder frei, der eiligst zu seinem Stamme zurückkehrte. Liszt schloß seine Erzählung mit den Worten: „Wir haben nie erfahren, was aus diesem widerhaarigen Schüler geworden ist. Werden wir ihn vielleicht einmal am Saume eines Waldes, mit der Geige in der Hand, rauchend oder träumend wiederfinden?“ —

Diese Episode wurde in einem ungarischen Blatte abgedruckt und Liszt's Frage fand ihre Beantwortung durch einen Brief von Józsi, oder eigentlich Sári József, aus Debreczin, in welchem er sowohl lebhafteste Anerkennung über seinen Jugendlust, als innige Dankbarkeit für die erzielten Wohlthaten bekundete. Zugleich zeigte er an, daß er Mitglied der Capelle des Boka Karoly sei, eine Zigeunerin geheirathet und von ihr einen Sohn habe, dem er, Liszt zu Ehren, den Namen Franz gegeben habe. In herzgewinnender Weise antwortete Liszt auf den originellen Brief des Naturkinde, und tröstete ihn damit, daß er vielleicht besser gethan, sein freies Musciviren einem blaffen Virtuositenthum der civilisirten Welt vorgezogen zu haben. Herzlich dankt noch der Meister für die Wahl zum Gevatter und verspricht dem Kinde durch Kemenyi, den er „einen glänzenden Zigeuner in partibus“ nennt, eine Geige zu senden. —

So war nun Józsi durch seine Erlebnisse mit dem großen Meister eine interessante Persönlichkeit geworden. Bei unserer Zusammenkunft mit dem Capellmeister Balázs erwähnten wir dieser Begebenheit, und hörten zu unserer freudigen Ueberraschung, daß dies die Capelle des Boka Karoly und Józsi anwesend sei. Sofort ließen wir ihn holen und durch den Dolmetscher mittheilen, daß wir Kenntniß seiner Begebenheit mit Liszt hätten und als inniger Verehrer des großen Mannes unser Interesse auch auf Alles übertrügen, was mit seiner Person in Verührung, und besonders in so lang dauernde, getreten sei. Schon bei Nennung des Namens „Liszt“ traten dem braven Józsi, der trotz der noch immer raffinirten Sorgfalt in seiner fein gewählten Toilette doch nicht mehr das Gepräge jener frischen und unbengsamen Lebenskraft, wie seine übrigen Collegen, zur Schau trug, die Thränen in die Augen und mit tiefem Gefühlsausdruck antwortete er, wie die Erinnerung an Liszt sein ganzes Herz ausfülle und wie er sich sehne, ihn einmal wiederzusehen und um Verzeihung zu bitten. In naiver Weise bat er uns, Liszt zu schreiben, daß wir ihm hier begegnet wären. Mit tiefem Bedauern beklagte er den Verlust von Liszt's Portrait, welches er aus Paris mitge-

nommen und lange Jahre hindurch als Heiligtum aufbewahrt hatte. Diesen Kummer waren wir im Stande zu heben; wir besaßen eine treffliche, mit eigener Unterschrift des Meisters versehene Photographie; und so ungern wir uns auch davon trennten, so gaben wir sie doch her, wofür Józsi unter wiederholtem Händeklappen heißen Dank sagte. Unvergesslich wird uns der schmerzliche, sehnsüchtige Blick bleiben, mit dem sein Auge an den genialen Zügen des verehrten Mannes haften blieb.

Stolz darauf, daß einige der ersten Musiker hiesiger Stadt und wir tägliche aufmerksame und ergriffene Zuhörer waren, hat Concertmeister Balázs Kálmán nach dem Abschiedsconcerte um die Erlaubniß, uns allein vorzuspielen zu dürfen. Es war schon Mitternacht, als wir ein entlegenes Local aufsuchten, welches, frei von Gästen, sich zu diesem Extraconcerte eignete. Nun wettsiferten die Besten der Capelle mit Solovorträgen; kaum hatte der Eine geendet, so stand schon ein Anderer auf seinem Platze, mit ruhigem aber ausdrucksvollem Blicke die Acclamationen, welche der Vorgänger erntete, abkürzend. Alle gaben das Beste und spielten mit höchster Begeisterung; wußten sie doch, daß sie empfindenden Zuhörern gegenüber standen. Groß war die Wirkung, welche die Musik auf die zuhorchenden übrigen Ungarn ausübte; bei besonders schwermüthigen Stellen gab sich dieselbe sogar oft durch Ausrufungen, Stöhnen und Schluchzen kund. Auch Józsi erschien mit der Geige in der Hand und kündete eine „Weise“ an, die er Lizi oftmals habe vorspielen müssen. Und überrascht erkannten wir das letzte schnelle Motiv aus der sechsten Rhapsodie. Unter kräftigem Anprall der Gläser ertönte nach Beschluß des Stückes ein donnerndes „Eljen Liszt Ferencz!“ wofür Józsi — im Namen des Gevatters — mit stolzem, seligem Lächeln dankte. — Wir waren in der glücklichsten Stimmung und hätten in diesem Augenblicke die Eigengesellschaft, in der sich so herzige Theilnahme für den hohen, verehrten Meister kundgab, mit keiner Gesellschaft der Welt vertauscht. Erst bei anbrechendem Morgen trennten wir uns, und namentlich Józsi nahm gerührten Abschied. Zeitlebens wird uns die Begegnung mit diesen Söhnen des freiesten Volkes eine liebe Erinnerung sein! —

Correspondenz.

Frankfurt a. M.

Concert zur 25jährigen Jubelfeier der Mozartstiftung. (Im großen Concert-Saale, Donnerstag den 25. Juni.) — Es war gewagt, zur lieblichen Rosen- und Kirschzeit, wo Alles nach der goldenen Freiheit schmachtend sich hinaussehnt ins Freie, nur den Gedanken an ein Concert von solchen Dimensionen zu fassen. Allein unser Lieberkranz, wenn er seinen Willen will, und wenn es vollends sein liebes Schooßkind, „Die Mozartstiftung“, gilt, gelingt Alles, und so füllten sich denn nach langen, kalten Regentagen, bei einer Glühhiße von 26° Reaumur, wirklich die Räume unseres großen Saales. Zugleich als Beweis eines von Nummer zu Nummer sich steigenden Interesses, wagten wir Zuhörer, nicht aus Reue etwa, sondern aus einem wirklich gefühlten Drange, bis nach 10 Uhr stoisch auszuhalten bis auf den letzten Mann. Ob es Absicht unserer Concertadministration war, nach griechischem Muster (und wer singe bei einem den Russen geweihten Artikel nicht stets gern bei den Griechen und Römern an?) Musik, Dicht- und Redekunst mit einander zu vereinigen, ist uns unbekannt. Das thut aber nichts zur Sache, wenn diese Vereinigung nur stattfand und den Goethe'schen Spruch rechtfertigt:

„Wer Vieles bringt, wird Manchem Etwas bringen,
Und Jeder geht zufrieden aus dem Saal.“

Es kann uns nicht einfallen, hier eine Kritik in specie von circa 20 Nummern geben zu wollen, die mit einer neuen Concert-Ouverture von Ferd. Siller beginnen, und sich nach einer Festschreibung von 2 Stunden (Dr. Carl Grün) durch eine Kette von Liedern und Chören bis zu dem klassischen Denkmale des Händel'schen „Hallelujah“ hinstrecken, sondern es sei dieses Concert wieder als ein Document mächtiger That- und Vereinigungskräfte notirt. Der Gesamteindruck, den unter prangender Beleuchtung die verschiedenen Gesangsvereine, unser Theater-Orchester und so viele mit Mühe acquirirte Solisten hervorbrachten — ein Personal von circa 450 eingeschulten Mitgliedern —, war ein so mächtig ergreifender und selbst bestechender, daß man es gar nicht wagt, in so „geweihter Mitte“ die kritische Sonde anzulegen, denn abgesehen von den wirklichen Errungenschaften so vieler glänzenden Erfolge, ist es nicht möglich anzunehmen, daß hin und wieder (namentlich unter dem Entschuldigungsgrund einer tropischen Hitze) manches Haar nicht auch seinen Schatten geworfen hätte. Wir könnten also schließlich schließen, wenn auf statistischem Grunde nicht noch Einiges zu berichten wäre.

Wie es heißt, schrieb Ferd. Siller die genannte Concert-Ouverture (Op. 101) für das 25jährige Jubelfest der Mozartstiftung. Bei irgend einem Constaße denkt der Eine an einen gothischen Dom, der Andere an eine Alpenkette, ein Dritter an einen Volksanlauf, ein Vierter an ein inkultisches Mahl oder vielleicht an einen Dachgiebel, je nachdem des Zuhörers Phantasie sich seine eigene Charakteristik schafft. Aber wie oft hat der gute Componist am wenigsten an solche Dinge gedacht. Abgesehen von solchen Tendenz- oder Programm-Ouverturen, glauben wir, daß Dr. Siller auf romantischem, vielleicht selbst etwas Wagner'schem Grunde sich in Aufstellung verwagener Contraste gefallen hat, um glanzvolle Orchesterwirkungen hervorzubringen, welches ihm auch vollkommen gelungen ist. Hat er daher mit Rosen und Katalen um sich geworfen, so ist Siller ganz der Mann dazu, solche Contraste zu ordnen in schöne Formen, und die strenge mit der heiteren Muse in Einklang zu bringen, namentlich wenn ihm ein gutes Orchester, das er selbst dirigirt (wie heute der Fall war), zu Gebote steht. Es konnte der brillante Erfolg einer so brillanten Einleitung nicht fehlen. Die blühende, nur etwas zu gehobene Festschreibung des Hrn. Dr. Grün hat den Zweck erreicht, die musikalischen Elemente der Constaße mit den poetischen historisch zu vergleichen, auf die verschiedenen Tendenzen der Mozartstiftung aufmerksam zu machen und die Stipendiaten näher zu bezeichnen. Diese sind die H.: Jean Bött, 1. Stipendiat von 1841—45 (spielte ein mit Enthusiasmus aufgenommenes neues Violinconcert seiner eigenen Composition); 3. Bischoff, 2. Stipendiat von 1846—50 (Gesänge); Max Bruch, 3. Stipendiat von 1851—55 (Gesänge); Brambach, 4. Stipendiat von 1856—60 (Gesänge); und Ernst Deurer, 5. Stipendiat von 1860—64. Ein noch in erster Blüthe stehendes Talent (Gesänge). — Die Ensembles: Priesterchor aus der „Zauberflöte“; Finale des zweiten Actes aus „Idomeneo“; erstes Finale aus „Titus“; und zum Schluß, wie gesagt, das „Hallelujah“. — Die auf die Gesänge bezüglichen Solo-Vorträge waren in den Händen der Damen: Kessenheimer, Zirnborffer, Oswald und S..... (eine vielbegabte Dilettantin); und der H.: G. Müller und Hill; Ersterer (noch ein Keuling in Thaliens Tempel) zeichnete sich durch einen hohen und ausgiebigen Tenor aus. Hier kommt noch der Weizen. Bei Hrn. Hill ist er zur Reife gelangt, und erschien derselbe heute bei besonders guter Stimme und Laune eines geschmackvollen Vortrages. Von beiden Sängern wurden Lieder da capo begehrt. Siller dirigirte die Ensembles mit vorangeschrittener umflüchtlicher Erfahrung, und von den Stipendiaten selbst wurden die bezüglichen Gesänge begleitet, welches, wie selbstverständlich, das Interesse an diesem genussreichen Abende steigern mußte. Direct nach dem Concerte fand im Hotel Holland ein Privatbanket, und Samstag darauf eine Nach- und Erinnerungsfeier auf dem Forsthanse statt. Kraamus.

Dresden.

Der Vorstand des Tonkünstlervereins veröffentlichte soeben seinen jährlichen Bericht, aus welchem sich ergibt, daß der Verein momentan 140 ordentliche und 70 außerordentliche Mitglieder zählt. Es fanden im laufenden Vereinsjahre 6 Productionsabende im Saale des Hotel de Saxe und 15 Uebungsabende im Vereinslocale statt. Eine außerordentliche Versammlung galt der Anwesenheit des Prof. Dr. Otto Jahns aus Bonn. Der derzeitige Vorstand, welcher außer dem Ehrenvorstande, Hrn. Kammervirtuosen Kummer, aus den HH. Kählmann (Vorsitzender), Fürstenau, Merkel, Körner, Adolph Meißel und Häbler bestand, ist in der Generalversammlung aufs Neue gewählt worden. — Produciert wurden im Ganzen während des letzten Vereinsjahres 53 Instrumentalwerke von 27 verschiedenen Componisten.

L. S.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

—* A. Fanger aus Coburg, von dem bereits eine Oper in Leipzig zur Aufführung kam, und der sich bisher in Lausanne aufhielt, kehrt wieder nach Deutschland zurück, um in Coburg eine Oper: „Des Sängers Fluch“ (Textbuch von Gustav Mayern), zu vollenden und daselbst in nächster Saison zur Aufführung zu bringen.

—* In Saarbrücken gab eine Sängerin aus Paris, Frau Emma-Wernicke, ein Concert, in welchem auch der unter Leitung des Hrn. Sernsheim stehende Gesangsverein mitwirkte.

Musikfeste, Aufführungen.

—* In den Tagen vom 14.—16. Juni wurde in Schwerin das dritte mecklenburgische Musikfest unter Leitung des Capellmeisters Schmidt abgehalten. Zur Aufführung kamen am ersten Tage: „Judas Maccabäus“ von Händel, in welchem Werke Frau Harriette-Wippert, Frä. De Ahna, Hr. Otto aus Berlin und Dr. Schmidt

aus Wien die Soli sangen; am zweiten Tage: die neunte Symphonie von Beethoven, Overture, Chöre und Scenen aus Gluck's „Orpheus“ und die hohe Messe von S. Bach. Im Künstlerconcert spielte auch Capellmeister E. Meinede aus Leipzig das E-moll-Concert von Beethoven; an demselben Tage führte auch der unter Rade's Leitung stehende Schloßchor Werke von Palestrina, Bach, Händel, Mozart und Mendelssohn auf. Der Großherzog wohnte sowohl den Concerten, wie auch den Proben bei.

—* In München wird vom 18.—15. October ein Musikfest stattfinden, bei welchem auch Frau Clara Schumann, Joachim, Stodhaus und Niemann mitwirken werden. Zur Aufführung sind bestimmt: Haydn's „Jahreszeiten“ und die Sinfonia eroica von Beethoven. Als Dirigent wird Franz Lachner fungiren.

—* In Sonnershausen fand am 11. d. M. ein großes Gesangsfest statt, an dem 30 Gesangsvereine (etwa 800 Sänger) theilnahmen. Zur Aufführung kam unter Andern mit Beifall eine Fecantate von Müller v. d. Werra, componirt von G. Doerstling.

Musikalische Novitäten.

—* Im Verlage von Rieter-Viebertmann in Winterthur erscheint demnächst eine in der That sehr eigenthümliche Composition: „Operette ohne Text“ von F. Hüller; doch hat diese Originalität mehr etwas Absonderliches an sich und erscheint uns als eine Spielerei.

Vermischtes.

—* Die Leipziger „Illustrierte Zeitung“ brachte eine Biographie F. Liszt's, die mit Wärme geschrieben ist, und deren Verfasser mehrere den Liszt'schen Tonschöpfungen entgegenstehende Vorurtheile mit Klarheit kurz wiederlegt. Er weist ebenso den Vorwurf der Melodiosigkeit zurück, wie er das Mißverständniß bekämpft, als wäre es Liszt jemals eingefallen, Objecte musikalisch zu schildern, welche der Tonkunst unzugänglich sind. Zum Schlusse erinnert er an den enthusiastischen Beifall, mit dem Liszt's „Tasso“ bei der ersten Aufführung im Leipziger Stadttheater aufgenommen worden sei, und weist auch darauf hin, wie Beethoven's Werke, und besonders dessen neunte Symphonie, mit unsäglichen Vorurtheilen zu kämpfen hatten, bevor sich dieselben allgem. Bahn brachen.

Literarische Anzeigen.

Gesang-Führer.

In Schubert's Buchhandlung in Leipzig erschien soeben und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen:

Köhler, L., *Gesangsführer*. Ein Auszug empfehlenswerther Werke aus der gesammten Literatur für Solo- und Chorgesang. Ein Pendant zu dem in 3. Auflage erschienenen und in mehreren tausend Exemplaren verbreiteten *Führer durch den Clavierunterricht*, von demselben Verfasser. Preis 10 Ngr.

Preis-Ausschreibung.

Das Centralcomité des eidgenössischen Sängervereins wünscht am nächsten eidgenössischen Sängerfeste im Juli 1864 ein größeres Werk vaterländischen Inhalts zur Aufführung zu bringen. Dasselbe soll aus 5—6 Chören für Männerstimmen, Quartetten, Soli etc. bestehen, für Harmoniemusik instrumentirt sein und bei der Aufführung circa 1 Stunde in Anspruch nehmen. Für die Soli sind Frauenstimmen nicht ausgeschlossen, sowie bei der Instrumentation Contrabässe angewendet werden dürfen.

Die in- und ausländischen Componisten, denen die Wahl des Textes im obigen Sinne ganz freisteh, werden nun zur Bearbeitung eines solchen Werkes eingeladen.

Die Eingabe geschieht an das Centralcomité des eidgenössischen Sängervereins in Chur, unter Beobachtung folgender Form: das Werk soll mit einem Motto versehen und in einem Briefe, auf welchem dasselbe Motto steht, der Name des Autors verschlossen sein. Termin zur Eingabe: Ende October 1863.

Der eidgenössische Sängerverein wird das beste von den mockentsprechenden Werken auf eine seiner würdige Weise honoriren.

Das Centralcomité.

Im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig sind soeben nachstehende Werke erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Der Tanz.

Bravour-Mazurka für Sopran

mit Pianofortebegleitung

von

J. Val. Hamm.

Preis 15 Ngr.

Dieselbe für Pianoforte allein zu 2 Händen. Pr. 10 Ngr.

- - - 4 - - 12 1/2 -

Dieses Fräulein Désirée Artôt gewidmete und von derselben im Concerte vorgetragene Gesangstück ist ein Seitenstück zu dem so beliebten „Il Bacio“ und wird sich als solches den Freunden dieser Gattung empfehlen.

Transscriptionen für das Pianoforte

von

S. TRAUBER.

1) Auf Flügeln des Gesanges, Lied von F. Mendelssohn-Bartholdy. Pr. 15 Ngr.

2) Deuxième Morceau sur Lucresia Borgia (Scène et chœur du 2^e acte) de G. Donizetti. Pr. 22 1/2 Ngr.

3) Air d'Amazilly de Fernand Cortez de Spontini. Pr. 17 1/2 Ngr.

Leipzig, den 10. Juli 1863.

Der erste Jahrgang enthält zehn Hefen
1 Hefen je 1. oder 11. Hefen. Der
2. Jahrgang (in 2 Hefen) 4. Hefen.

Neue

Interessanteres die Pottier'sche 2. Hefen.
Monatenschein nach dem alle Hefen, Buch-
Verkauf und Kunst-Verkaufungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Vertheilung der Buch- & Musik. (H. Bohn) in Berlin.
H. Bohn & W. Bohn in Prag.
Schubert Aug. in Zürich.
Hofen Richard, Musical Buchhandlung in Bonn.

N^o 2.

Neunundfünfzigster Band.

H. Wilmann & Comp. in New York.
H. Wilmann & Comp. in Wien.
H. Wilmann & Comp. in Warschau.
C. Schuler & Co. in Philadelphia.

Inhalt: Ein Beitrag zur Statistik der gegenwärtigen Musik-
zustände und ein Vorschlag zur Güte. — Recensionen. — Correspondenz.
— Kleine Zeitung (Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

Ein Beitrag zur Statistik der gegenwärtigen Musik- zustände und ein Vorschlag zur Güte.

Von

H. Bohn.

(Wien.)

Wie ist nun diesem Mißverhältniß zwischen Wollen und Können abzuhelfen? — Daß die kleineren Concert-Institute auf das bescheidenere Maß des ihrer Natur und ihren Verhältnissen nach eigentlich allein Möglichen sich herabdrücken ließen — daran ist gar nicht zu denken. Ein rühriges und strebsames Concert-Directorium kämpft heutzutage lieber jahraus, jahrein mit einem Deficit, als daß es weniger leisten möchte, als andere Institute gleichen Ranges. Und Niemand steht sich doch eigentlich gut dabei, als das Publicum, das durch seine übertriebenen Ansprüche es dahin gebracht hat, für wenige Groschen stets nur das Beste und Neueste zu haben. Zudem verhält sich das Publicum, verwöhnt durch das Uebergewicht, das ihm (wohl zu merken) seine Massen-Stellung giebt, den Künstlern gegenüber doch eigentlich nicht viel besser, als die Polizei vis à vis den Handwerksburschen; eine gute Polizei „vermuthet“ bekanntlich immer; sie mißtraut jedem Eingewanderten so lange, bis er durch seine Aufführung bewiesen hat, daß er ein guter Staatsbürger sei. So hat auch jeder Künstler vor jedem neuen (selbst dem kleinsten) Publicum sich immer neu zu „legitimiren“; und so wenig das Berliner Kunsturtheil vom Wiener Publicum, das Gölner vom Leipziger acceptirt zu werden pflegt, und umgekehrt, so wenig hat der Künstler, der die großen Städte eroberte, schon alle kleinen gewonnen — denn „Ruh schnappet“ wünscht natürlich ebenfalls sein „selbständiges“ Urtheil sich zu wahren!

Wenn die Künstler den Muth und die Einigkeit hätten, all dergleichen unberechtigten oder übertriebenen Anforderungen als geschlossene Corporation entgegen zu treten, so wäre dem sehr schnell abgeholfen. Denn was das Publicum

zur Großmacht gemacht hat, ist ja eben nur die Geschlossenheit seiner Masse und die Gleichartigkeit seiner Haltung, so verschieden auch sonst seine Elemente und Meinungen sein mögen. Es wäre eine segensreiche Aufgabe der Tonkünstler-Vereine, wenn sie in diese Verhältnisse Einheit, und unter den Musikern Geschlossenheit schaffen wollten und — könnten! indem sie jedem Mitgliede die Verpflichtung auflegten, in Gesellschaftsconcerten nie umsonst, und bei Wohlthätigkeitsconcerten nur gegen eine anständige Contribution zum Besten ihrer Vereinskasse zu spielen; wenn sie die Honorarsätze überhaupt regelten und auszugleichen suchten, und die Interessen ihrer Mitglieder auch insofern wahrten, daß z. B. ein Ort, wo ein anständiger Künstler von einem Directorium, vom Publicum oder von der Presse unangemessen behandelt worden wäre, sofort in Wam gestan würde, dergestalt, daß kein anderer Künstler innerhalb einer gewissen Zeit dort auftreten dürfte, und dergl. mehr.

An alles Das ist ja aber eben so wenig zu denken! Der Zeitpunkt der „Einheit Deutschlands“ dürfte viel näher sein, als der der Einheit der Musiker Deutschlands. Nirgends scheint der jetzt so mächtig auftretende Corporationsgeist noch weniger Wurzel gefaßt zu haben, als unter den Musikern; die Maler, Architekten u. sind hierin schon viel weiter. — Man schätze nicht als Grund dafür die Spaltung in den musikalischen Richtungen vor. Wirken sie auch unzweifelhaft mit, so sind sie doch keineswegs der Hauptfactor; denn unter den Malern z. B. finden sich ganz ähnliche Streitigkeiten und Richtungsverschiedenheiten (wenn sie auch weniger in die Öffentlichkeit dringen), und trotzdem besteht eine „Deutsche Kunstgenossenschaft“, die alljährlich an Macht und Ausdehnung gewinnt. — Der Hauptgrund ist Mangel an Energie und Standesbewußtsein (nicht zu verwechseln mit Selbstbewußtsein, woran es keineswegs mangelt), im Vereine mit einer theils durch die überwiegende Subjectivität der Musiker, theils durch ihre „ausnahmeweise“ Stellung im Staatsverbande verursachten Indifferenz gegen alle Zeitströmungen, die über den Horizont der nächsten Kunst- und Lebensbedürfnisse hinausgehen. Anstatt durch Association sich zu kräftigen, suchen die Musiker durch Separatismus sich noch zu schwächen, durch Concurrrenz zu schaden — denn schließlich haben nur sie den Schaden davon, während das Publicum dabei stets ge-

winnt, wie die allseitige Ausbeutung und schnelle Abnutzung der meisten Talente deutlich genug beweist!

„Es ist unglaublich, was man durch eine beharrliche und allgemeine Association, selbst der kleinsten Kräfte, für eine große Macht bilden kann: Association — das ist das ganze Geheimniß!“ ruft Börne einmal in seinen Pariser Briefen aus. — Daß jetzt der Zeitpunkt gekommen, dies allgemein einzusehen, daran ist kein Zweifel mehr; und schon das ist ein Gewinn. Schwieriger freilich ist die Ausführung. Der Kampf, der gerade in diesem Moment in den Arbeitervereinen zwischen den Systemen von Schulze-Deleßch und Lassalle gekämpft wird, zeigt uns, wie mühsam es sei, das Rechte zu finden, weil jede große Wahrheit so wenig im Schlafe gefunden ward, als uns mit gefalteten Händen im Schooße ihre Wohlthaten von selbst zusiegen werden. — Wir müssen hier nochmals auf die Männer-Gesangsvereine als näher liegendes Beispiel verweisen, und wollen schließlich an einem besonderen Falle erörtern, welche Vortheile das Princip der Association schon dann gewähren würde, wenn man es auch nur annäherungsweise, im kleinsten Maßstabe, durchführen wollte.

Daß die Tonkünstler ihre Rechte und Interessen durch Association im großen Maßstabe jetzt schon fördern und befestigen werden, darauf verzichten wir vorläufig. Sie werden und müssen endlich dahin kommen, aber natürlich erst dann, wenn sie durch die Macht der Verhältnisse dazu gezwungen werden — freiwillig nicht! — Wir wenden uns daher an die kleineren Concert-Institute, von denen weiter oben die Rede war, mit einem Vorschlage, durch dessen Befolgung nicht nur manchen von ihren Verlegenheiten abgeholfen, sondern auch gar manchem ausübenden Künstler wesentlich gedient sein würde. Wir nehmen dabei die Verhältnisse an, wie sie sind, nicht wie sie sein könnten; stellen uns also einfach auf den Boden der Thatfachen, und nicht auf den utopischen Zukunfts-träume.

Wir zeigten oben, daß jene Institute in ihrem durchaus ehrenwerthen Aufstreben gar oft gezwungen sind, über die natürlichen Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit hinauszugehen, was einen nothwendigen Rückschlag auf die ausübenden Künstler — und die beiderseitigen Cassen nach sich gezogen hat. Dem wäre aber, zum beiderseitigen Vortheil, durch eine Association der kleineren Concert-Institute leicht und einfach abzuhelfen.

Es ist bekannt, daß die Kunstvereine in kleineren Städten längst zu diesem praktischen Auskunfts-mittel gegriffen haben, um hierdurch den Vortheil einer jährlichen Kunstausstellung erlangen zu können. Es existirt ein norddeutscher, ein süddeutscher, ein rheinländischer, thüringischer u. Kunstverein, zu dem eine gewisse Anzahl von Städten in den entsprechenden Ländern und Provinzen zusammengetreten ist, um mit Hilfe gemeinsamer Cassen und Oberverwaltungen einen Turnus von alljährlich wiederkehrenden Ausstellungen der verschiedensten Kunstwerke auch an kleineren Orten zu ermöglichen. — In ähnlicher Weise ist vorgeschlagen worden (von Wirsing und Anderen), daß, zur Verbesserung ihrer Theater-Verhältnisse, mehrere Provinzialstädte zusammentreten möchten, um mit einer Theater-Direction verart zu contrahiren, daß sie diese Städte in regelmäßigem Turnus gemeinsam bereise, wodurch jeder Ort, wenn auch nur monatweise, eine bessere Theater-Gesellschaft erhalten könne, als wenn jeder für sich allein mit einer Direction contrahirt.

Die Concertverhältnisse sind nun allerdings derart, daß sie theilweise andere Vorbedingungen fordern; der Grund-

gedanke würde aber auch auf sie anzuwenden sein. Die Concert-Directionen eines (nicht zu großen) Länder-Districtes, oder einer Provinz, könnten zusammentreten und Concert-Bereine bilden, die einestheils sich verpflichteten, bei ihren Productionen sich gegenseitig mit Orchester- und Chorkräften (je nach Bedürfniß) zu unterstützen; andertheils gemeinsame Engagements von Virtuosen und Sängern zu vereinbaren. Was der einzelnen Stadt nur ausnahmsweise und nur mit großen Opfern (entweder Seitens der Concert-Direction oder des Virtuosen) bis jetzt möglich ward, würde dann, für Alle vereint, ein Leichtes.

Nehmen wir Thüringen als Beispiel an. An der Eisenbahnlinie Halle-Cassel liegen nicht weniger als 7 Orte, welche regelmäßige Abonnement-Concerte haben (Halle, Gera, Raumburg, Jena, Erfurt, Eisenach und Cassel) und 4 weitere Orte, welche sie theils sofort ins Leben rufen, theils unter günstigeren Verhältnissen, als bisher, entsprechend organisiren könnten (Weimar, Gotha, Weissenfels und Merseburg). Sind die projectirten Eisenbahnlinien Halle-Nordhausen, Gotha-Göttingen erst vollendet, so kämen noch die Städte Nordhausen, Sondershausen, Mühlhausen und Göttingen dazu, und, wollte man die Berrabahn hinzuziehen, auch Meiningen und Coburg: also 17 Städte mit gebildetem Publicum und mehr oder weniger bedeutenden Orchesterkräften. Nehmen wir nun, daß unter diesen 17 Städten sich wenigstens 12 zu einem Concert-Bereine zusammenschließen, der gemeinschaftlich operiren wollte.

Im Herbst jeden Jahres kämen Bevollmächtigte der einzelnen Gesellschaften an einen bestimmten Ort der Hauptlinie zu einer Conferenz zusammen. In derselben wären zunächst von jeder einzelnen Stadt Vorschläge über die Anzahl und den Zeitpunkt ihrer Concerte einzureichen, — Anhaltepunkte, die meist durch die Local-Praxis schon annähernd bestimmt sind. Nehmen wir nun an, daß in den meisten Orten monatlich nur ein Concert stattfinden könnte, das gemeinsam zu unterstützen wäre (Local-Concerte noch extra, nach Belieben), so wäre in der Conferenz ein Zeitraum von etwa 14 hintereinander folgenden Tagen (oder von circa $\frac{1}{2}$ Monat) zu vereinbaren, innerhalb welchem diese 12 Städte je 1 Tag zu ihrem Concerte zu bestimmen hätten, wobei nicht einmal nöthig wäre, daß die Städte in der Reihenfolge der Eisenbahnstationen genau sich folgten, da die Entfernungen meist so gering sind, daß kleine Umwege kaum in Betracht zu ziehen wären. Nehmen wir auch nun 6 Concert-Monate (October—April) an, so hätte jeder Ort seine 6 festbestimmten Vereins-Concerte, zu denen das Engagement von Sängern und Virtuosen gemeinsam zu vereinbaren wäre. Man könnte demnach für jeden Winter 6 Instrumental-Virtuosen und 6 Sängerinnen (oder, um Auswahl zu haben, die doppelte Zahl) durch Stimmen-Mehrheit (der die Minorität sich zu fügen hätte) auswählen, welche zum gemeinsamen Gastspiele auf der ganzen Linie aufzufordern wären. Jeder Ort hätte, seiner Abonnentenzahl und seinem Budget entsprechend, seinen Beitrag zum allgemeinen Honorarsaße zu zahlen. Die kleineren Städte würden dem einzelnen Künstler kaum mehr, als 4—6 Friedrichsd'or bieten können, andere dagegen 6—8 Friedrichsd'or. Nehmen wir einen mittleren Honorarsaß von 6 Friedrichsd'or an, so würde der Verein einem jeden Künstler die Offerte machen können: „Innerhalb eines halben Monats ein Duzend Concerte geben zu können, die den sicher garantirten Honorarsaß von 72 Friedrichsd'or (oder in runden Summen von 400 Thalern, 700 Gulden oder 1500 Franken) abwerfen würden, ohne daß

der Künstler die geringsten Schwierigkeiten mit den Arrangements, oder überhaupt andere Kosten, als die der Reise hätte, die etwa auf 50 Thaler zu veranschlagen wären, und dadurch noch vermindert würden, daß sich fast in jeder Stadt eine angesehene Familie finden dürfte, die sich ein Vergnügen daraus machte, einen bedeutenden Künstler auf 1 oder 2 Tage als Gast bei sich zu beherbergen."

Wir sind fest überzeugt, daß bei unseren jetzigen Concertzuständen fast alle Virtuosen (bei den Sängern ist es zweifelhafter) auf eine solche Offerte eingehen würden; und wenn man sich hier und da dennoch einen Korb holen sollte — nun, so wäre die Auswahl noch immer groß genug!

Es ist hier nicht unser Zweck, das Detail weiter auszuführen; es genügt uns für diesmal, den Gedanken angeregt zu haben. Man mache nur erst einen Winter lang den Versuch, — und die Vortheile würden sich so augenscheinlich herausstellen, daß solche Städte, die sich (aus was immer für separatistischen Gelüsten oder Localgründen) im ersten Jahre dem Vereine nicht angeschlossen hätten, über kurz oder lang dennoch nachkommen müßten, wenn sie nicht gänzlich im Schatten stehen, oder ihre Separat-Mittel gründlich ruiniren wollten.

Oder will man uns etwa einwenden, daß der Gedanke unausführbar sei? — dann erwidern wir einfach, daß er bereits ausgeführt ist — wenn auch nicht in unserem lieben, langsamen Deutschland, wol aber in dem praktischen Holland. Jeder Künstler, der Holland bereist hat, weiß das. Die holländischen Concert-Gesellschaften treten alljährlich zum gemeinsamen Engagement gewisser Künstler zusammen, denen für den Zeitraum von wenig Tagen ein ganzer Concert-Cyclus in den Städten Rotterdam, Haag, Amsterdam, Utrecht, Haarlem, Leyden &c. garantirt wird, und zwar zu noch ganz anderen Honoraren, als 6 Friedrichs'or für den Abend — weil jene Städte bedeutend reicher, anderentheils aber auch Holland weiter entfernt, und Reise und Aufenthalt dort theurer sind. Das Princip ist aber dasselbe, nur die Details hätten sich nach den Umständen zu ändern. Freilich hat Holland eine weitverzweigte und segensreich wirkende „Niederländische Gesellschaft zur Beförderung der Kunst“, welche die dortigen Künstler, Gesellschaften und Städte näher an einander schließt und zum gemeinsamen Wirken fähig macht.

Wir sind aber auch nicht so unbescheiden, von allen Deutschen zu erwarten, daß sie zu einer ähnlichen „Deutschen Gesellschaft“ je sich gemeinsam einigen könnten: wir schlagen ja nur vor, eine thüringische, eine sächsische, eine schlesische &c. Concert-Gesellschaft zu bilden, und weisen auf die rheinischen Städte hin, von denen wenigstens je 3 (Cöln, Aachen, Düsseldorf, und Mainz, Wiesbaden, Darmstadt) zu Musikfest-Vereinen sich zusammengeschlossen haben, und der erstere, ältere Verein (so viel uns bekannt, mit Hinzuziehung von Elberfeld) auch für die Wintermonate (zumeilen wenigstens) ähnliche gemeinsame Concert-Einladungen an Künstler ergehen läßt.

Die Möglichkeit des Projects ist also hierdurch praktisch dargethan, und auf Weiteres hinaus erstreckt sich unsere Aufgabe nicht. Die Ausführung muß Denen überlassen bleiben, in deren Interesse allein diese Zeilen geschrieben wurden.

Concertmusik.

Für Männerstimmen (Soli und Chor) und Orchester.

Richard Hol, Op. 32. Leidens Entsatz. Gedicht von H. H. Schimmel. Amsterdam, H. A. Zweers. Clavierauszug vom Componisten. Pr. 5 Fl. 50. Chorstimmen 3 Fl. 20.

Man kann in neuerer Zeit die Wahrnehmung machen, daß unter den holländischen Tonkünstlern mehrfach das Streben rege ist, in ihren productiven Leistungen gesteigerteren Anforderungen gerecht zu werden. Diese Bestrebungen verdienen jedenfalls Aufmunterung; doch müssen die noch vorhandenen bedeutenden Mängel nachdrücklich hervorgehoben werden, wenn das Ziel erreicht werden soll, daß die Ausbildung der holländischen Tonkünstler zu dem Standpunkte gelange, auf dem in Deutschland die gebildeten Musiker stehen. — In vorliegendem Werke von R. Hol begegnen wir einem Talente, dessen Leistungen besonders durch einige Frische und Lebendigkeit zu fesseln vermögen. Der Styl dieses Productes, das zwischen Cantate und dramatischer Scene gleichsam mitten inne steht, ist vorwiegend durch die moderne Opernmusik beeinflusst; es wäre aber zu wünschen, daß der Componist dahin strebte, seine Ausdrucksweise zu veredeln und zu läutern. Dies bezieht sich auch auf die Verwendung der musikalischen Ausdrucksmittel, in der bloß materielle Effecte oft den Mangel einer feineren Auffassung verdecken müssen. In der Behandlung der Singstimme und des Chores hält sich der Autor zu sehr in den gewöhnlichen Geleisen der Arienform, und verfällt öfters in die bekannte Männergesangs-Phraseologie. Zu loben ist das Streben, einen charakteristischen Ausdruck sowohl für die Situation, wie die verschiedenen Individualitäten zu finden, und ist in letzterer Beziehung besonders das herausfordernde Wesen der Spanier gut gekennzeichnet. 8.

Theatermusik.

Julius Tausch, Op. 4. Musik zu Shakespeare's „Was ihr wollt“ Clavierauszug vom Componisten. Verbindendes Gedicht für Concertaufführungen von Rudolf Nielo. Düsseldorf, Wilh. Barthofer. Pr. 2 1/2 Thlr.

Bei dem zu besprechenden Werke ist es allerdings besser, wenn man davon abstieht, in der Musik irgend welche charakteristische Beziehung zu Shakespeare's Drama zu suchen. Man müßte dann Anforderungen an den Componisten stellen, denen er, wie man sich schnell überzeugt, nicht gewachsen ist. Um eine musikalische Illustration zu geben, die einigermaßen dem Humore Shakespeare's verwandt sein soll, dazu gehört jedenfalls eine Persönlichkeit, welche fähig ist, die poetischen Gestalten dieses Dichters mit congenialem Geiste in sich zu reproduciren. Dieses scheint aber unseren deutschen Capellmeistern nicht in den Sinn zu kommen. Wie verschiedene Thatfachen beweisen, glauben sie, daß einiges Talent für Composition, und vor Allem die nothwendige Dosis Routine genüge, um zu Allem, „was ihr wollt“, Musik zu machen. Wir wollen daher davon absehen, eine lebendige Charakteristik der Vorgänge und Persönlichkeiten des Dramas in Tausch's Musik finden zu wollen, und dieselbe nur von einem voraussetzungslosen Standpunkte beurtheilen. Da ist nun zu sagen, daß die Overture frisch und lebendig ausgeführt ist und weitere Kreise wol ansprechen dürfte, und sie kann besonders Dilettantenorchestern zur Aufführung empfohlen werden. Sonst wäre noch als das Gelungenste hervorzuheben: Nr. 6, im Charakter eines Scherzo gehalten, und Nr. 7, in dem ein rhythmisch prägnantes Motiv

im $\frac{2}{4}$ Tact, gut durchgeführt ist. Die vor kommenden Lieder entbehren zu sehr einer tieferen Auffassung. Im Style lehnt sich Tausch vorwiegend an Mendelssohn an, doch ist dessen Ausdruckweise öfters noch zu sehr verflacht und einer bestimmteren Physiognomie entleert. Zur Aufführung im Theater als Zwischenactsmusik ist Tausch's Werk jedenfalls brauchbar, da dasselbe immer den durchgebildeten und praktisch schreibenden Musiker zeigt.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Aline Gundt, Op. 4. „Ballade.“ Leipzig, G. Henze. Preis 15 Mgr.

Op. 5. „Mazurka-Caprice.“ Ebend. Pr. 15 Mgr.

Friedrich Kiel, Op. 17 „Variationen und Zug.“ Berlin, Trautwein (M. Bohn). Pr. 1 Thlr. 5 Mgr.

Wir mußten vor Kurzem bei Besprechung von Liedern derselben Componistin, ihr Hineinigung zu forcirtem Ausdrucke und die Incorrectheit der Harmonie rügen.

Vorliegende Werke sind allerdings um vieles gelungener. In der Ballade werden wir das Streben nach gewichtigem Ausdrucke ganz gerechtfertigt finden, können aber nicht verschweigen, daß der Hauptfehler der Künstlerin, ungewöhnliche Ausdrucksmittel zu suchen, auch hier die Wirkung vielfach beeinträchtigt. So ist gleich am Anfange des Stückes, das in D moll beginnt, die im zweiten Tacte eintretende Modulation nach Des moll ganz willkürlich, ebenso entbehren die harmonischen Folgen, welche sich daran anschließend auf dem Grundtone aufbauen, der innern Nothwendigkeit; wir heben dies aus Mehrerem heraus. Damit die in dieser Ballade enthaltenen in der Hauptsache gut erfundenen Motive zur Geltung gelangen sollten, müßte dieselbe vollständig umgearbeitet werden. Um im Gebiete des auf chromatischer Grundlage ruhenden Tonsystems musikalisch correct schreiben zu können, gehört eine höhere theoretische Ausbildung, als wenn man seine Modulationen vorwiegend auf solche beschränkt, welche auf die Diatonik sich gründen. Und häufige Fehler in der musikalischen Rechtschreibung zeigen, daß die Componistin oft über das, was sie schrieb, im Unklaren war.

Die Mazurka-Caprice kann als ein gelungenes Werk bezeichnet werden. Die Melodien sind glücklich erfunden, und ihre harmonische Gestaltung auch zumeist eine correcte. Das Hauptmotiv ist rhythmisch belebt und mit graciöser Leichtigkeit entworfen, gegen welches das darauf eintretende flüchtige Gegen Thema wirksam contrastirt. Es zeigt sich hier, wie die Künstlerin allsogleich Gelingeneres bietet, sobald sie den Boden nicht verläßt, den sie mit entsprechendem Inhalte auszufüllen vermag. Wir hoffen, daß dieselbe ihre bisher veröffentlichten Werke als Studien betrachten wird, um später bei schärferer Selbstkritik Werthvolleres zu geben.

Wir wenden uns zu den Variationen von Kiel. Die Form der Variation, die durch Beethoven ihre höchste Ausbildung erlangt hat, welcher in derselben den tiefsten poetischen und musikalischen Inhalt in organischer Entwicklung ausspricht, ist auch von mehreren neueren Componisten als Mittel zu wahrhaften Kunstwerken benutzt worden; Werke von Schumann, Volkman, Brahms sind hier in erster Linie zu nennen. Die Variationen von Kiel können dieser Reihe nicht beigezählt werden. Wenn wir auch gerne die Meisterschaft der technischen Factur, und einen nicht gewöhnlichen Reichthum in Erfindung

mannigfaltiger rhythmischer und Gangmotive anerkennen; so kann dadurch der Mangel jedes irgendwie bedeutenden Inhaltes nicht verdeckt werden. Kiel's Variationen sind vorwiegend formalistisch. Schon bei dem Thema sieht man, wie dasselbe eben nur zum Zwecke weiteren Verwendungs geschrieben wurde, ohne sich durch irgend welche bestimmte Physiognomie auszuzeichnen. In den Variationen wechselt homophoner Satz mit Verwendung contrapunctischer Formen. In den homophonen gehaltenen wirkt eine gewisse Trockenheit des Gefühlslebens unerquicklich, was wol auch durch die klägliche Art mit der im Ganzen das Clavier behandelt ist, hervorgerufen wird. Als die gelungensten Momente sind die zweite und dritte Variation hervorzuheben. Zu der monotonen Wirkung des Ganzen trägt auch der Umstand bei, daß der Componist fast immer die achtstimmige Gliederung im Capriccio beibehält. Die den Schluß bildende Fuge ist eigentlich mehr homophon gestaltet; auch sind die darin auftretenden Gangmotive mehr passagenartig gehalten, als melodisch construct. wie es bei wahrhaft polyphoner Schreibweise der Fall sein soll.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

M. v. Asantshewsky, Op. 2. Sonate für Pianoforte und Violoncello. Leipzig, A. Dörfel. Pr. 2 Thlr.

Es verdient jedenfalls alle Anerkennung wenn ein junger Componistbambach strebt, größere Formen zu beherrschen und folglich auch einen reicheren Inhalt musikalisch zu gestalten. Asantshewsky's Sonate ist das Product eines wirklichen Talentes und zeigt von einer tüchtigen Bildung, die der Autor genossen. Doch ist derselbe seiner Aufgabe noch nicht vollständig gewachsen. Den Hauptmotiven fehlt das Gepräge der Selbstständigkeit, die nur durch ein eigenartiges Gefühlsleben erlangt werden kann. Der formelle Bau der Sätze und ihre modulatorische Construction ist eine richtige, normale; aber man sieht, daß die Form vom Componisten mehr nur äußerlich als Schema gedacht ist, das er mit musikalischem Inhalte ausfüllen will, als daß sie mit innerer Nothwendigkeit sich ergeben würde. Die Sonate besteht aus drei Sätzen, in den Tonarten: H moll, D moll und wieder H moll. Der zweite Satz ist zu weit ausgedehnt und entbehrt einer wirklichen Steigerung. Die Hauptthemen des letzten Satzes sind im Charakter von denen des ersten nur wenig verschieden, und tragen sehr oft den Stempel des Forcirten, Gemachten an sich. Ein darin vorkommendes und im Verlaufe auch etwas contrapunctisch durchgeführtes Motiv ist rhythmisch einem gleichen im ersten Satze der Pastoral-Symphonie nachgebildet. Der Abschluß des ganzen Satzes in der Durtonart ist ein ganz willkürlicher und erscheint sehr gezwungen. Der Componist muß sich im Ganzen davon hüten, die erlangte Fertigkeit in formeller Beziehung schon für genügend zu wahrhaft künstlerischem Schaffen anzusehen, und hat sein Augenmerk nun vorzugeweise auf charakteristischen Ausdruck und concise Gestaltung zu richten.

Für Streichinstrumente.

M. v. Asantshewsky, Op. 3. Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello etc. Leipzig, Alfred Dörfel. Preis 2 Thlr.

Schon vor Kurzem fanden die ersten Productionen Asantshewsky's in d. Bl. eine nicht ungünstige Beurtheilung. Diesmal, wo uns ein größeres Werk des genannten Autors vorliegt, sind wir in der Lage, ein bestimmteres, eingehenderes

Urtheil abgeben zu können, zumal uns Gelegenheit geboten ist, nach einmaligem Anhören des Quartetts zu referiren.

Kaufschewsky hat entschieden Talent, seine Themen sind interessant gedacht, und die Durchführung derselben beweist, daß der Autor eine Schule durchgemacht hat, die hauptsächlich Gewicht auf eine abgerundete Form legt. Dabei darf nicht unerwähnt bleiben, daß der Komponist ein Streben nach höherem Aufschwunge durchaus nicht verkennen läßt. Freilich treten bei ihm auch noch verschiedene Mängel zu Tage, die sogar mitunter vorwiegend als das Gute sind. Dahin gehört vor Allem noch die künstlerische Unselbstständigkeit. Wenn auch dem Komponist noble Motive zu Gebote stehen, so fehlt ihm doch noch bei weitem die Befähigung, dieselben in der Gesamtheit dem Hörer klar zu vergegenwärtigen. Es treten zu seinem Eigenen noch fremde Elemente zu häufig hinzu, und hierher ist namentlich das Anlehnen an verschiedene andere Meister zu zählen, wenn er auch recht wohl versteht das Fremde formgerecht und geschickt sich anzueignen.

Bei dem vorliegenden Quartett sind alle Sätze im Charakter sich sehr verwandt. Am schwächsten erscheint das Scherzo, es fehlen die zuspitzenden Contraste, die bei aller Gedankeneinheit des ganzen Werkes doch nicht umgangen werden dürfen, soll der Eindruck nicht ein monotoner bleiben. Auf uns wirkte das Quartett in dieser Weise, wenn gleich wir auch zugestehen müssen, daß derselbe bei aller Einseitigkeit noch gewisser Seite hin doch zu Gunsten des Komponisten ausgefallen ist.

β —

Correspondenz.

Wien.

An Kammermusik-Abenden engster Bedeutung gab es eine Fülle. Unter Anderem rückte Sellmesberger mit acht, Laub mit sechs Quartettstücken in das Feld. Auch Passlinger ließ uns den gewohnten Turnus seiner vier Solisten durchmachen. Ich bin zwar dem Vergleichen in künstlerischen Dingen abhold. Meine Ansicht ist vielmehr immer bemüht, jeder Erscheinung ihr persönliches Recht zuguerkennen. Demungeachtet liegt eine Parallele zwischen Sellmesberger's und Laub's. Unternehmungen zu nahe, um nicht wenigstens stützenhaft auf ein Gegeneinanderstellen beider einzugehen. So verhält sich denn das wiener zum berliner-oderer Streichquartett, wie ächt Weißliches zu entschieden Mannhaftem. Beide ergänzen einander im Sinne des Vollkommenen. Keines ist, vom anderen abgetrennt, das in sich Vollendete. Sellmesberger und Genossenschaft ist Meister im zarten, weichen, zuweilen sogar dicht an das Sinnig-Exquisite streifenden Betonen, im Delikaten, kurz: in der auf Tonliches übertragenden niederländischen Art des Farbengehens und Mischens. Laub und Konsorten gestalten in großen, leblich das ganze Tonwerk als solches aufzufassenden und hinstellenden Zügen. Selmasberger ist voll auf heimisch im Gebiete der — selbstverständlich immer dem lebensvollen Geiste und warmen Gefühl für Kunstuntergeordneten — mollatunischen Angewandtheit. Laub's Streiche entspricht beharrlichen Sinnes so schlüpfriger Sympathie. Immer bleibt er elagisch des darzustellenden Stoffes und seiner möglichst lichtvollen, gegenständlichen Darlegung. Er opfert dem Hervorstellen der künstlerischen Wahrheit und Gegenständlichkeit, also dem Charakter des Tonstückes wie jenem seines eigenen mit letzteren engverwachsenen Anschauens und Erfahren desselben sogar oft allen Ansehen der Wiedergabe. An Laub's Vorträge ist jede Laquetterie gründlich getilgt. Er ist der treueste Widerschein des abzubildenden Kunstwerkes. Man vergißt hier vollständig den Virtuosen und Virtuosenmaximisten, und bleibt immer nur eingetaucht des Quartettspiels unverfälschter Prägung. Gleich den Spitzen heider Gesellschaften, stellt sich auch das künstlerische

Verhältniß ihrer einzelnen Mitglieder. Worben sie doch alle durch ihre beziehungsweise Haupter geführt und beherrscht! So schwingt denn auch im Sellmesberger'schen Quartett, als Ganzes genommen, der seine Melodien, die in alles Einzelne haarscharf gewissenhaft bringende Glätte, Zierlichkeit, Anmut und Gesangsgeheimlichkeit des immer wirkungsgewiß und fleghaft herabte Scepter. Laub's Verein, gebildet durch bewährte Kräfte wie Rasmayer, Ral und Schlesinger, strebt mehr oder minder erfolgreich nach Tonfülle wie nach vollständigem Aufgehen alles Einzelnen im großen Ganzen der Aufgabe. Sellmesberger's Programm brachte, neben Längstproben, manche neue Erscheinung des Kammerstils. Laub hält sich auf streng konservativem Boden der längst eingebürgerten von Seb. Bach bis einschließig auf H. Schumann mannigfach abgeschatteten instrumentalen Kammermusik. Sellmesberger war dies Mal weniger glücklich mit seinen Schöpfen im Schachte der Novitäten. Ein Wurf bleibenden Gehaltes war nach dieser Seite hin bloß das musikalisch bedeutende Clavierquartett in G-moll von Johannes Brahms. Ein neues Streichquartett des eben so strebsamen als geistvollen hiesigen Componisten Goldmark bezeichnet keinen wesentlichen Fortschritt gegenüber Früherem so Hoffnungsvollem gleicher Art und Feder. In seinen ersten drei Sätzen bietet Goldmark's Werk zwar edles, feinsinnig aber nicht genügend selbstständiges Gedankenleben. Der letzte Satz trägt, bei viel versprechendem Anfange, ein kurzathmig-blühendes, unergiebendes Thema an der Spitze und irrt in müßiges Schablonisiren ab. O Preyer's Quartett war süßliche, an das musikalisch-hafte Alt-Wien in jedem Zuge gemahnende, übrigens sehr geistlich-geschickte Factur. H. Müller's des Jüngeren (jetzigen zweiten Vorders der „Guterpe“) Clavier-Trio endlich gab sich als theils zerfahrene, theils herbeigequälte, theils längst ausgekostete Frucht eines zwar gut gemeinten, aber unfertigen Strebens und Vollbringens zu erkennen. Außerdem lieferte Sellmesberger viel des grünlich Erprobten, daher immer Wirkungsge-missen. So Seb. Bach's niemals alterndes Clavierconcert in G-moll und ein demselben Genus entsprungenes, wenn möglich noch farbenreicheres gleichartiges Tonwerk für zwei Claviere, erstes von Epstein, letzteres von Dachs und Dunkel eben so treu wie geistvoll wiedergegeben und von dem Quartettisten gleichen Sinnes begleitet. Haydn war mit einem seiner reinglühenden, keine Spur von Kammer, dagegen den lieblichst ausgeprägten Styl verrathenden Streichquartett (G-moll), wie mit dem längst in bestem Sinne vollständig gewordenen D-moll-Quartett hingestellt. Mozart glänzte durch sein D-dur-Quartett. Von Beethoven kann das D-dur-Trio Op. 97, das gleichtonartige Quartett Op. 18 Nr. 6, endlich die Quartetten-Dreier Op. 18 Nr. 1, Op. 121 und 132 zu Geden. Cherubini wurde sein Recht durch die Aufführung einer ihren beiden Mittelsätzen nach interessanten Arbeit, des D-moll-Quartetts. Schubert erschien mit seinem D-dur-Trio und D-moll-Quartett. Von Mendelssohn gab man das G-moll-Trio und G-dur-Quartett (Op. 44 Nr. 1), von Schumann endlich das F-dur-Trio und A-moll Quartett. An die Stelle eines versprochenen neuen Rastischen Quartetts trat ein vor mehreren Jahren schon mit Recht beifällig aufgenommenes, geist- und phantasievolles Opus von F. Herbed. Alle Ehre dem oben geschilderten Werke! Warum mußten wir aber, diesem zuliebe, um die neue Erscheinung eines der hervorragendsten Talente unserer Zeit kommen? Herbed hätten wir zwar ungern vermist, desto leichter jedoch alles übrige sogenannt Neue dieses Cyclus, Brahms etwa abgerechnet. Von den theils clavier spielend, theils streichend am diesjährigen Sellmesberger'schen Unternehmen Theilhabenden, nenne ich vor Allem Brahms, Lausig (der, nebenher bemerkt, dies Mal in wahrhaft künstlerischer Weise wirkte), ferner Hel. Wetzelsheim, die auch als Clavierpielerin Treffliches leistet, endlich die schon oft gewürdigten H. Dachs, Weidmar, Epstein und Dunkel. Letzterer ist unter den jüngeren Clavierpielern jedenfalls der begabteste, kenntnißreichste und hingebendste Darsteller guter Musik,

ein wahrer Kernmenschen seiner Art und Richtung. Unter den Helmesberger's Bunde beigetretenen Streichern ist Räßmayer eine ebenso vorzüglich zweite Bratsche, als Prof. Wranz ein Contrabaß gleich kräftiger wie seiner Prägung. Laub hat, wie schon bemerkt, bei Gelegenheit seines diesjährigen Auftretens als Quartettspieler lebendig in bekanntem Stoffe der Vergangenheit und der mit Schumann abgeschlossenen Gegenwart gearbeitet. Seb. Bach's gedanken- und gefühlstiefe A dur-Sonate für Geige und Flügel, zwei Quartette (Emoll und C dur von Haydn, von denen namentlich letzteres, so wiedergegeben, ein die Zeiten immerdar erfüllendes Unicum genannt zu werden verdient; Mozart's Emoll-Quartett; Beethoven's Quartetten Op. 59 Nr. 1 (F dur), Op. 74 (Es dur) und Op. 130 (B dur), endlich dessen Clavier- und Violinsonate (Op. 96, C dur); Spohr's Soloquartett in C dur (Op. 42); Schubert's C dur-Quintett (Op. 163) und Es dur-Trio, (Op. 100); Dnslow's Emoll-Quartett (Op. 49); Mendelssohn's Octett (Op. 20) und B dur-Quintett (Op. 87); schließlich das Clavier-Quintett (Op. 44) das A dur-Quartett (Op. 41 Nr. 1) und die A moll-Sonate für Clavier und Geige (Op. 106) von Schumann. Dies die stoffliche Grundlage der in Rede stehenden Quartettabende. Als fernere Genossen des Laub'schen Unternehmens kommen die Pianisten: Fr. v. Asten, die H. Dachs, Dunkel, Epstein und Jaell, der Cellist Kupfer und der zweite Bratschist S. Bachrich zu auszeichnender Erwähnung. Wie man hört, soll Laub's Wirken für Kammermusik hier Bestand gewinnen, und mit dem Anfange nächster Concertsaison wieder in das Leben treten. Ein solcher Wettkampf zweier gleichem Ziele zustrebender Künstlergenossenschaften kann nicht anders denn erfreulich und für beide Theile fördernd wirken. Es gilt hier lebendig, über allem Parteiengetriebe zu stehen und sich gegenüber der Würdigung jener nach mannigfachen Seiten auseinandergehenden Richtungen niemals verschlossen zu halten. — S.

Berlin.

Unsere Königl. Oper hat seit dem 19. Juni ihre Ferien begonnen. Fragen wir: Hat die verklossene Saison Neues an Opern gebracht? so müssen wir leider abermals nein antworten. Neulinge sind uns genugsam vorgeführt worden. Sie sangen aber meist derartig, daß von einer Künstlerkraft kaum die Rede sein konnte. So wurde Mich. Wagner's Musikdrama „Tannhäuser“ mit zwei fremden Gästen gegeben. Konnten wir mit den Leistungen des Hrn. Bachmann als Raoul nicht zufrieden sein, indem derselbe sein hübsches Stimmmaterial naturwüchsig und mit gewaltsam gequetschtem Ton verwerthete, so müssen wir leider bekennen, daß sein „Tannhäuser“ uns mit wenigen Ausnahmen im 3. Acte zur vollsten Unzufriedenheit herabstimmte. Er war eben nur im Spiel und Gesang der Repräsentant der Schablone. Auch die Leistungen des Hrn. Lindeß vom Theater zu Arnberg waren für den Charakter des Landgrafen zu trocken. Im Allgemeinen hinterließ Hr. Lindeß durch die Partien des Marcel, des Sarastro, Vertram, Mephisto (Gounod's Faust) einen vorherrschend guten Total-eindruck. Die Fräul. Gerike vom Breslauer Theater und Sauter vom Magdeburger Theater sind wegen ihrer frischen bildungsfähigen Stimmen und dramatischen Ansagen von der Intendanz auf mehrere Jahre engagirt worden und bereits mit Glück und Beifall aufgetreten. Wenn es früher Sitte war, nur solchen Sängern und Sängerinnen zu Gastrollen die Pforten des Königl. Opernhauses zu öffnen, die als Künstler von Bedeutung einen Ruf mitbrachten, so hörten und sahen wir in den letzten Wochen Sängern in diesem Hause, die durchaus keine Berechtigung hatten, unseren einheimischen Künstlern nur annäherungsweise gleichgestellt zu werden. Fräul. Lebarz, vom Theater zu Pest, hätte ohne Erbarmen auch nicht einmal die eine Partie der Isabella (Rob. d. Teufel) singen dürfen. Ihr ganzes unglückliches Auftreten, in Gestalt und Gesang, machte eine bedeutende Correctur nothwendig. Ein solch krampfartiges Gewimmere, Gebebe, Getrillere ist uns in anderer Kritikerpraxis noch niemals vorgekommen. Fräul. Weitz vom Di-

müger Theater war durch und durch Anfängerin, sang schülerhaft und spielte linksch. Hr. Groß vom Theater zu Graz sang und spielte den Masaniello, Raoul ohne jegliches Feuer. Hr. Lang vom Theater zu Rotterdam steht mit seinen Leistungen auf sehr schwachen Füßen. Für die Provinz mag seine barbare und geschmacklose Art zu singen und zu spielen allenfalls ausreichen. Fräul. Spohr vom Hamburger Theater trat als Margarethe (Goun. Faust) Agathe (Freischütz) auf und documentirte sich als eine talentvolle Kunstnovize, da ihr Mezzo-Sopran zwar sympathisch wirkt, jedoch noch lange nicht genug so geschult ist, daß sie mit demselben als Meisterin in der Technik glänzen könnte. Fräul. Suwann und Hr. Zimmer von der Kroll'schen Bühne gastirten mit Beifall in der Margarethe im Königl. Opernhaufe. Hr. Renmann vom Hoftheater zu Wien trat als Esau Peter auf. Der Sänger entbehrt eine kräftige Bassstimme und nimmt seine Zuflucht zum Schreien. Trotzdem vermochte er nicht durchweg mit derselben im Hause durchzubringen. Sein Spiel zeigt eine starke Dosis von Phlegma. —

Im Friedrich-Wilhelmsstädtischen Saison-Theater hörten wir mehrfach Vorzügliche Opern und Operetten, welche ganz vorzüglich zur Aufführung kamen. Dieses Theater äußert durch seinen grünbelaubten, hübsch arrangirten mit Wasserläusen versehenen Garten eine besondere Anziehungskraft auf Einheimische und Fremde, dies um so mehr, da die Königl. Theater längere Zeit geschlossen bleiben. Die Kleiner'sche Operette: „Die böse Nachbarin,“ oder „das war ich!“ hat schon eine Menge Vorstellungen erlebt, weil sie viel gesunde Musik und Komik in sich trägt! Am 30. Mai hatte Offenbach's Orpheus bereits die 200. Vorstellung erlebt. — Die Kroll'sche Bühne hat in dieser Saison bereits die Opern Martha, Freischütz, Regimentsstochter, Nachtlager, Esau und Zimmermann, Strabella, weiße Dame mit neuengagierten Sängerinnen und Sängern meist loblich zur Aufführung gebracht. Zu den bedeutendsten Talenten dieser Oper gehören unstreitig Fräul. Suwann und Hr. Zimmer. Th. Rode.

Bergen (in Norwegen).

Ich theile Ihnen in Folgendem einige referirende Notizen über die hiesigen musikalischen Zustände und Bestrebungen mit. Das Interesse für die Pflege der klassischen Musik ist vorzüglich durch die Gesellschaft „Harmonie“ vertreten, die einzige größere Vereinigung, welche nur musikalische Zwecke verfolgt und welche im Laufe des Winters eine Reihe von Concerten veranstaltet, in denen auch noch größere Werke für Orchester und Chorgesang zur Aufführung kommen. Seit dem October d. J. ist die musikalische Leitung dieser Gesellschaft in den Händen des Herrn Amabens Maczewski und sind seitdem in fünf Gesellschafts- und zwei von der Harmonie veranstalteten öffentlichen Concerten folgende größere Werke zur Aufführung gelangt: Symphonie von Beethoven: D dur, von Mozart: Emoll, Haydn: C dur, Gade: B dur, Overturen von Beethoven: Egmont, von Mendelssohn: Melusine, Cherubini: Wasserträger, Weber: Oberon, Schert: Faß-Overture. Solo Vorträge: Beethoven: Pianoforte-Concert mit Orchester in Emoll, Quartett für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncell (Op. 16), Sonate für Pianoforte und Violine in Emoll (Op. 30). Mozart: Concert für Pianoforte und Orchester in D moll. David: V Violin-Concert. Lipinski: Militär-Concert und Vienztemps: Phantasie-Caprice für Violine mit Orchester (die drei letzten Stücke wurden von Hrn. Musikdirector Maczewski vorge tragen). Ferner: Hymne für Alt-Solo, Chor und Orchester von Mendelssohn (Op. 25 der nachgelassenen Werke) und die vollständige Preciosa-Musik von Weber mit verbindendem Text in Uebersetzung. Gegenwärtig sind alle musikalischen Kräfte der Stadt durch das demnächst bevorstehende in Bergen abzuhaltende fünfte norwegische Gesangs- und Männergesangs-Fest, welche einen Gesamt-Chor von etwa 200 Mann bilden, ist ebenfalls Hrn. Maczewski übertragen worden.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Der Componist E. Meyer befindet sich gegenwärtig in Wien, um für die Aufführung seiner Oper *Perseus* zu wirken.

— Der Pianist Franz Bendel wird demnächst in Wiesbaden in einem Kurhausconcerte auftreten.

— Bagazzi spielte mit großem Erfolge in Turin.

— Sivori wird in Kopenhagen concertiren.

Neue und neuinscendirte Opern.

— Von Louis Schubert, dessen komische Oper: „Das Rosenmädchen“ bereits an mehreren Orten aufgeführt wurde, ist von der Hofbühne in Dresden eine neue komische Operette „Der Wahrsager“ zur Aufführung angenommen worden.

— R. Wagner's: „Hilfen der Holländer“ wurde vor Kurzem in Prag aufgeführt, und soll demnächst ebenfalls in München zur Darstellung kommen.

Musikfeste, Aufführungen.

— In Rotterdam fand am 12. Juni ein großes Gesangsfest statt, wobei mehrere Vereine (150 Sänger) mitwirkten. Unter den aufgeführten Stücken wurde ein „Weinlied“ von Verlyn, dem dortigen Musikdirector, mit Beifall aufgenommen.

— Zur Feier des hundertjährigen Geburtstages Mehler's wurde in Dresden dessen Oper: „Joseph und seine Brüder“ gegeben. Eingeleitet wurde dieselbe mit einem Prologe von Dr. Pabst.

— Am 12. d. M. findet eine große Aufführung des Niedel'schen Vereins mit sehr interessantem Programme statt. Dasselbe enthält Werke von Gabrieli, Allegri, Schütz, Praetorius und altböhmische Gesänge. Außerdem wird noch Frau Krebs-Michalek zwei Psalmen von Schütz und Marcello vortragen.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— H. König, ein Schüler des Leipziger Conservatoriums, dessen von uns bei seinem Abgange von Leipzig in anerkennenswerther Weise gedacht wurde, hat die Stelle als Musikdirector in Ghr erhalten.

Todesfälle.

— Am 29. Juni starb in Altenburg der dortige Musikdirector E. G. Müller in einem Alter von 63 Jahren.

Vermischtes.

— Der Redacteur d. Bl. hat sich, wie im vorigen Jahre, wieder nach Sonderhausen begeben, um seine Ferien dort zuzubringen.

Nekrolog.

Carl Schubert. †

Carl Schubert ist am 25. Februar 1811 in Magdeburg geboren. Seine Studien als Violoncellist und Componist machte er von 1825 bis 1828 bei Dohauer in Dresden. Schubert machte zuerst Aufsehen als Virtuos 1828 in einem Concerte, welches die Catalani in Magdeburg gab. Schubert unternahm darauf eine Kunstreise nach Ludwigslust (wohin er vom Hofe Einladung hatte), Hamburg, Bremen, Kopenhagen, Gothenburg &c. Im Jahre 1829 nach Magdeburg zurückgekehrt, erhielt er am Stadttheater die erste Violoncellisten-Stelle. Jetzt wurde fleißig exercirt und componirt, und er bereitete sich zu einer größeren Kunstreise vor, welche er im Frühjahr 1831 an-

trat, indem er zuerst nach Hamburg, dann nach Paris und London abreiste. Seine Ankunft in Hamburg traf mit der Kallbrenner's zusammen, und so bot sich ihm die Gelegenheit dar, vor einem größeren Publicum in einem von Kallbrenner gegebenen Concerte aufzutreten, in welchem er mit seinem Smoll-Concerte und den Romberg'schen Schwedischen Liedern einen Sturm von Applaus erregte; in einem zweiten Concerte spielte er das Romberg'sche Schweizerconcert und seine Concert-Variationen Op. 3 mit gleichem Beifalle. Romberg, der selbst anwesend war, überraschte den jungen Kollegen mit Lobeserhebungen und lud ihn öfters zu sich ins Haus. Im Jahre 1833 im October trat er die Kunstreise nach Paris an und concertirte in Bremen, Oldenburg, Düsseldorf (unterstützt von Mendelssohn-Bartholdy), Köln, Aachen, Eltich, Brüssel und Antwerpen. In Paris und Holland debutirte er, ohne pecuniär zu reussiren, und lehrte Ende Februar 1836 über Antwerpen nach Hamburg zurück. Im Herbst darauf bereiste er Holland, der König ernannte ihn zu seinem Ehren-Solo-Violoncellisten. Gräfin Rossi (ehemalige Sontag), der Zeit im Haag, erinnerte sich des jungen Künstlers und seiner Unterstützung in ihrem Concerte in Magdeburg, und gab ihm einen Brief an die Kaiserin von Rußland, da er später nach Rußland zu reisen beabsichtigte. Im Frühjahr 1835 ging Schubert nach London, wo zu gleicher Zeit noch Knop und Servais Briefe an den König hatten. Um nun, so zu sagen, bei Hofe mit den Violoncellisten aufzuräumen, erhielten alle drei auf einen Abend zum Hofconcerte Einladung. Schubert ging freudig in den Wettkampf und hat denselben ehrenvoll bestanden, denn er war der einzige der drei Violoncellisten, der eine zweite Einladung erhielt. Im Herbst 1836 trat Schubert seine Reise nach Rußland an; er hatte in Königsberg, Riga, Dorpat, sowie in St. Petersburg große Erfolge. Gleich nach dem ersten Concerte in Petersburg erhielt er ein glänzendes Engagements-Angebot als Solo-Virtuos des Kaisers, das er auch annahm. Seit dieser Zeit hat er nur ein Mal eine Kunstreise nach Deutschland unternommen, welche aber mit den bedeutendsten künstlerischen Erfolgen in Hamburg, Bremen, Berlin, Leipzig &c. gekrönt wurde.

In Petersburg, wo Schubert durch 20 Jahre Musikdirector an der Universität war, die kaiserliche Hofcapelle als Dirigent leitete, und zugleich als Musik-Inspector der kaiserlichen Hoftheater-Lehranstalt fungirte, nahm er als Musiker und Mensch in jeder Beziehung eine hervorragende und geachtete Stellung ein; er war nicht nur bei Hofe sehr beliebt, sondern auch der Liebling des gebildeten Publicums der Residenz; namentlich aber wurde er hoch geschätzt von dem gesamten kaiserlichen Orchester- und Chor-Personale, das mit besonderer Hingebung unter seiner Leitung wirkte. Schubert war nicht nur Dirigent der Hofconcerte und der Theater- (sogenannten) Mousre-Concerte, sondern leitete auch das Gesamtconcertwesen aller einheimischen und fremden Künstler, ausgenommen die seit Jahresfrist entstandenen Concerte der russischen Gesellschaft, deren Comités-Mitglied er war, und auf deren Programme er entschiedenen Einfluß übte. So war er es auch, der sich ein besonderes Verdienst durch Vorführung aller werthvollen Compositionen neuerer Richtung erworben; er wagte zuerst, mit Werken von Liszt, Wagner, Berlioz, R. Schumann vorzutreten, und ebenso wirkte er in einem mehr als 20jährigen Zeitraum für die Werke Mendelssohn's, Spohr's, Beethoven's &c. Die Orchester waren so mächtig durch Schubert eingeschult, daß bei R. Wagner's letzter Anwesenheit von dessen Werken selten mehr als eine Probe nöthig war. Als Violoncellvirtuos (den Quartettspieler mit eingerechnet) behauptete Schubert eine Stellung ersten Ranges; seine Leistungen als Dirigent werden von Kunstnotabilitäten, worunter auch Rubinstein, als ausgezeichnet anerkannt. Seine Compositionen für Violoncell gehören zu den besten; von Werken für Kammermusik sind sein Octett für Streichinstrumente, das Spohr gewidmete dritte Quintett und das vierte Streichquartett zu nennen. Unter seinen Concerten ist das zweite hervorzuheben. — Vor Kurzem in Leipzig anwesend, hatte er sich nach Zürich begeben, wo seine Familie ihn erwartete; er verschied daselbst am 22. Juni.

Bekanntmachung.

Das in Nr. 22 der „Neuen Zeitschrift für Musik“ vom 28. November 1862 von Herrn Musikalienverleger E. F. Kuhn erlassene Preisausschreiben, die Composition eines Gedichtes von Müller von der Werra „Deutschlands Auferstehung“ für Männerchor und Orchester betreffend, hat die Einsendung von 11 Werken zur Folge gehabt.

Die meisten derselben erheben sich wie, die unterzeichneten Preisrichter mit Vergnügen anerkennen, über das Niveau des Gewöhnlichen und legen von ernsterem Streben auf den Gebiete der Männergesangsliteratur erfreuliches Zeugniß ab. Nachdem die drei in Leipzig wohnhaften Preisrichter ihre Urtheile persönlich verglichen und die schriftlich eingesandten der beiden auswärtigen Mitglieder der Commission zu Rathe gezogen hatten, wurde mit vier Stimmen gegen eine die mit „Patienta ultrix“ bezeichnete Composition als diejenige anerkannt, der unter den vorliegenden

Werken ihrer technischen Meisterchaft, ihres Schwunges und ihrer edlen Popularität wegen der Preis zu ertheilen sei. Die Eröffnung des beige-fügten versiegelten Zettels ergab

Herrn Joachim Raff in Wiesbaden

als Autor.

Außerdem ist die mit dem Motto: „Deutschlands Banner, Lied und Wort, eint in Liebe Süd und Nord“ bezeichnete Cantate mit ganz besonderem Nachdruck hervorzuheben.

Dieselbe erfüllt ihre Aufgabe mit ungewöhnlicher Energie und trägt bei bester Haltung das Gepräge großer Kraft und Reiche, beschäftigt aber leider nicht allenthalben die Forderungen praktischer Ausführbarkeit.

Der Componist dieses Werkes wird hiermit aufgefordert, den unterzeichneten Preisrichtern die Eröffnung des beige-fügten Zettels zu gestatten, damit dieselben dadurch in den Stand gesetzt werden, ihm eine ehrende Anerkennung öffentlich ertheilen zu können, und in diesem Falle ersucht, uns durch Zuschrift an Herrn C. F. Rahut in Kenntniß zu setzen.

Von den übrigen Werken sind noch die mit „Freiheit die ich meine“ und „Dem unparteiischen Jüweler“ bezeichneten, letzteres besonders des desselben kennzeichnenden ernstlichen Strebens wegen, ehrend zu erwähnen.

Leipzig, Bzida und Altenburg im Juli 1863.

Dr. F. Brendel. Dr. C. Ritzsch. Dr. F. Renger. C. Riedel. Dr. M. Stabe.

Mit Bezug auf obige Bekanntmachung der Herren Preisrichter erlaube ich mir, unter verbindlichem Dank für das meiner Firma gewährte Vertrauen, die geehrten Herren Mitbewerber zu ersuchen, behufs Retoursendung der eingelieferten Werke, die nöthige Weisung an mich gelangen zu lassen.

Hochachtungsvoll und ergebenst
C. F. Rahut.

Leipzig, im Juli 1863.

Geschäftsbericht des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

I. Seit unserer letzten Veröffentlichung in Nr. 14 des vor. Bandes sind dem Vereine weiterhin als Mitglieder beigetreten:

Hr. Freiherr Alexander v. Bach, Excellenz, k. k. Botschafter in Rom.
Hr. F. Bratanič, Sängervortragslehrer in Pettau in Steiermark.
Hr. Julius Großer, Tonkünstler in Breslau.
Hr. C. Lütjoh, Tonkünstler in St. Petersburg.

Hr. S. Marciniewicz, Tonkünstler in Wilna.
Hr. F. W. Voigt, Musikmeister im Königl. 1. Garde-Regiment zu Fuß in Potsdam.
Hr. Dr. L. Zolenski in Krakau.

II. An die Casse des Vereins wurden an außergewöhnlichen Beiträgen eingezahlt:

1 Thlr. von Hrn. Lehrer Schumann in Merseburg, gelegentlich einer Aufführung der Schöpfung daseibst.

1 Thlr. von Hrn. Musikdirector Mertle in Luzern, in Folge der Theilnahme an einem Wohlthätigkeits-Concerte am 1. März.

III. Für die Bibliothek des Vereins sandte Hr. Capellmeister Sol in Amsterdam als Vereinsmitglied seine vor Kurzem erschienene Cantate: „Lebens Entsatz“ im Clavierauszuge ein.

IV. Bezüglich der nächsten Tonkünstler-Versammlung wird in kürzester Zeit allen Mitgliedern eine spezielle Mittheilung zugesendet werden.

V. Die Aufforderung um baldmöglichste Einsendung von Compositionen, welche die Mitglieder bei der nächsten Versammlung berück-sichtigen zu sehen wünschen, wird hierdurch wiederholt. Als letzter Termin muß der Schluß dieses Jahres bezeichnet werden, da die eingesandten Werke bei der musikalischen Section erst circuliren müssen.

Die geschäftsführende Section des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Literarische Anzeigen.

Preis-herabsetzung.

Das in meinem Verlage erschienene Werk:

L. Erck. Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglichsten deutschen Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Melodien. (Ladenpreis 2 $\frac{2}{3}$ Thlr.)

wird bis Ende d. J. zum herabgesetzten Preis von 1 $\frac{1}{2}$ Thlr. geliefert.

Die Reichhaltigkeit des Inhaltes, die treffliche musikalische Bearbeitung sowie die äussere Ausstattung machen dies Werk zu einer Zierde jeder Bibliothek.

Berlin.

Th. Chr. Fr. Enslin.

Verlag von Friedrich Vieweg & Sohn in Braunschweig.
(Zu beziehen durch jede Buchhandlung.)

Die
Lehre von den Tonempfindungen
als physiologische Grundlage für die Theorie
der Musik

von
H. Helmholtz,

Professor der Physiologie an der Universität zu Heidelberg.
Mit in den Text eingedruckten Holzschnitten. gr. 8. Fein Velin-pap.
geh. Preis 8 Thlr. 6 Ngr.

Leipzig, den 17. Juli 1863.

Dem Leser dieser Zeitschrift erscheint jede Woche
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren bis Petzold 2 Rth.
Abonnement nehmen alle Buchhändler, Buch-
Druckereien und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Erweiterung des Buch- & Musik-Verlags (H. Bohn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhn in Prag.
Schubert & Co. in Zürich.
Walter Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 3.

Neuhundsfünzigster Band.

H. Wehrmann & Comp. in New York.
L. Schott & Co. in Mainz.
F. Schöler in Warschau.
C. Schöler & Kretsch in Philadelphia.

Inhalt: „Glück und die Oper“ von A. B. Marx. — Recen-
sionen. — Correspondenz. — Musik-Bildung (Tagesgeschichte). — Literarische
Anzeigen.

„Glück und die Oper“ von A. B. Marx.

von
C. Schöler.

Es waren friedliche, idyllische Zeiten, die letzten dreißig
und die ersten vierziger Jahre unseres Jahrhunderts. Behag-
lich streckten wir uns auf den Höhen des absoluten Gebankens,
an der Hegel'schen Philosophie mitverkümmert und schauten mit
souveräner Verachtung auf die staubigen Pfade des positiven
Wissens hernieder. Dem Frohndienste mühseliger Detailfor-
schung entwachsen, beschäftigten wir uns nur mit dem Geiste;
wir bemühten uns, die Goldkötner jener Philosophie aus ihrer
rauen Schale zu hüllen und sorgsam in das weiche Sei-
denpapier eines geistreich colorirten Styles einzuwickeln. Wie
eine dunkle Staffage lagerte sich noch sichtbar am Horizont
unserer Erinnerung das Gemüth der Dünirevolution, zu fern
um das Gefühl der Sicherheit zu trüben, und doch nahe genug,
auf die revolutionären Elemente in unserem Gemüthe anregend
zu wirken. So hatte schon damals Marx im ersten Theile
seiner Musiktheorie die Marcellaise gegen das ancien régime
der bestehenden Musikwissenschaft angeschlagen. Allein so fried-
lich und friedliebend war die Zeit, daß er die explosiven Sub-
stanzen des Werkes sorgfältig in einen dicken Umschlag thränen-
reicher Entschuldigungsbriefe einschlug. Es thue ihm wahr-
lich sehr leid, klagte er; aber er müsse es vollbringen um des
Besten der Kunst und der lieben Jugend willen.

Ach! wie heimlich es mich stets so wunderbar an, wenn
ich den „Glück und die Oper“ aufschlage; auf jeder Seite, ja
fast in jeder Zeile tritt mir jene so wohlbekannte Zeit mit ihren
bunten seidenpapierenen Stylensveloppen entgegen. Da ist ja
noch die alte salbungsvolle Geheimrathsprache, welche wir
vor 24 Jahren in jener Theorie so bewunderten; dieselben
weit ausgesponnenen Perioden ziehen im feierlichen Parade-
schritte zwischen Gleichnissen, Complimenten und emphatischen
Ergüssen die Seiten entlang. Freilich hat der Zahn der Zeit
auch hier seine Macht bewiesen. Der Styl hat einen Embon-
point, eine gewisse Banliersphysiognomie erhalten; er ist kurz

athmig geworden, und seine Farben sind verblichen, nur eine,
das Berliner Blau, glänzt noch unverändert. Das ist aber auch
eine unverwundliche Farbe; Himmel und Erde werden nach der
Schrift vergehen, aber das Berliner Blau wird bleiben und in
dem öden Weltraum die Städte bezeichnen, wo die geistreichste
Stadt gelegen.

Das Buch „Glück und die Oper“ ist der jüngste Spröß-
ling der ziemlich zahlreichen literarischen Familie des Herrn
Marx. Glück junior sollte nach dem Laufe der Natur im Jahre
1863 an das Licht treten und trägt in der That diese Jahres-
zahl auf seinem Geburtschein. Allein schon im August 1862
sprang der Schelm in die Welt und schickte eiligst sein Vornamen
an das Berliner Echo zur Einregistrierung ab.

Der junge Glück mochte dazu noch eine beständige Ver-
anlassung haben, er trug ja vorläufig die Mission, gegen den be-
rühmten Biographen Mozart's Zeugniß abzulegen. Dieser
nämlich, aus seiner wissenschaftlichen Praxis an Autoritäten
gewöhnt, welche das, was sie schreiben, auch zu meinen pflegen,
hatte in seiner Skizze Glück's einige einschlägige Stellen aus
der „Musik des 19. Jahrhunderts“ zur Begründung seines
Urtheils citirt. Damit aber war Hr. Marx nicht gebient,
der, wie es scheint, nicht liebt, verstanden zu sein und noch we-
niger, etwas mit einer andern Autorität gemein zu haben.
Anstatt sich auf besondere Widerlegungen einzulassen, zeugte er
lieber in tiefer Stille einen ganzen vollständigen Glück zum
Dementi seines Gegners und hüllte das werdende Leben in
den undurchdringlichen Schleier des Geheimnisses. Hr. Zahn
mag jetzt sehen, wie er fertig wird; der Ruhm seiner Exegese
steht auf dem Spiele; er, der die schwierigsten klassischen Au-
toren begriffen, hat doch nicht vermocht, Hr. Marx zu ver-
stehen. —

Der Reid selbst muß übrigens zugeben, daß Glück jun.
seinem ganzen Auftreten nach den Eindruck des Gentlemanlike
macht. Ein Kind des 19. Jahrhunderts und jener geistreichen
Stadt, deren Intelligenz sprichwörtlich geworden ist, hebt er
sich in Manieren und Sprache höchst vorthellhaft vor seinem
berühmten Großvater hervor, der bei aller weltmännischen
Bildung doch im Grunde ein massiver Musiker war. Glück
jun. ist ein hoffnungsvoller, vielseitig gebildeter Jüngling, dazu
glatt und elegant, wie nur ein Berliner sein kann. Er spricht
gern viel und gut; während er das Genie seines Großvaters
analysirt, erzählt er zugleich, daß ihm Spontini sehr zu-

trauen geschenkt, daß dieser große Mann nach eigenem Geständniß meist viel geweint habe, daß Jahn ein ausgezeichnete Philolog sei und zu Tomelli's Zeit der Schnupftabak sehr im Gebrauch stand; er schildert das Glück Beethoven's, der schon im zarten Alter „den Honig der Musik von den Lippen seines Vaters saugen“ konnte, berichtet dann, wie Friedrich II. bei seinem Eintritte in das Berliner Opernhaus mit einem Trompetenschuß empfangen worden sei, worauf die Ouvertüre des „jungen Graun“ sehr mißgelingen habe; sogar in die Toilettenkunst der jungen Marquisen des ancien régime weicht er ein und noch in viele andere Dinge, die mir nicht gleich beifallen. Mit diesen schönen Gaben vereint der junge Gluck die Höflichkeit eines Geheimrathes; namentlich liebt er die Complimente leidenschaftlich und der selige Schmidt, könnte er aufleben, würde sich kindlich über die vielen Titel freuen, mit denen sein Sarg decorirt wird. Als Aesthetiker von Geburt und Herkommen hat der Enkel die Ruhmeshalle seines Großvaters nach Art des neuen Museums in Berlin gebaut, d. h. die verschiedenen Lebens- und Wirkensabschnitte in ebenso viele Säle mit symbolischen Ueberschriften vertheilt, wie „Vorbereitungen“, „Lichtpunkte im Nebel“, „Nieder und Hoch“, „nach Frankreich“, „ummüllter Horizont“, „Gluck selber spricht“ u. s. w. Mit einem Worte, Gluck jun. ist ein wohlgezogener, gebildeter Jüngling, der die besten Gesellschaften und namentlich die Banquiersmähler besucht, von welchen er als fashionabler Gourmand an liebsten seine Gleichnisse hernimmt, und der vor allem — einen vortrefflichen Charakter besitzt. Wie rührend ist es, wenn er seines ältesten, ach, so früh verstorbenen Bräderleins gedenkt! Armer kleiner Mose! Wie muß dir noch im Grabe die liebevolle Theilnahme wohlthun, mit der deine Brüder dein Andenken der Welt sorgsam überliefern! In diesem Ueberfluß von Affecten steht überhaupt die literarische Familie Marx als Muster dar, denn keines seiner Mitglieder hat die Pilgerschaft zum Grabe des kleinen Mose unterlassen.

Nicht leicht möchte sich ein musikgeschichtlicher Stoff finden, der so unmittelbar in die Tagesinteressen der Gegenwart einschläge, als das Leben und Wirken eines außerordentlichen Mannes, dem die Zeit, an dem Aeußerlichen seines Auftretens haftend, den Namen eines Reformators zuertheilt hat. Die Persönlichkeit Gluck's, in der die beiden großen Kunstströmungen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts zusammenfließen, seine daraus hervorgehende Kunstanschauung, sein Standort an der Schwelle jenes großen Ereignisses, das den Bruch der Zeit mit ihrer Vergangenheit darstellt, der Gegenstand seiner Mission endlich, welcher ihn über den engen Rahmen musikalischer Künstlerschaft als solcher hinaushebt; alles dies bedingt eine weite Perspektive für sein Standbild; denn bei ihm handelt es sich weniger um den musikalischen Ausbau vorhandener formeller Grundlagen, sondern um ein Princip, um die ästhetische Berechtigung einer Kunsterscheinung, welche die Summe der modernen Cultur in sich absorbiert und mithin tief in das sociale Leben eingreift. Der eigentliche Schwerpunkt eines Werkes, wie das vorliegende, verlegt sich daher auf den historischen Hintergrund, als dessen Consequenz jene sogenannte Reformation aufzufassen ist, auf die Entwicklung der Kunst- und Culturzustände, aus denen die hier einschlagenden Motive und die leitenden Begriffe erwachsen sind. Von diesem Standpunkte aufgefaßt und mit gründlichem Wissen und namentlich vorurtheilsfreiem geschichtlichen Blicke behandelt, mußte die Biographie Gluck's nicht nur eine empfindliche Lücke in der Musikliteratur ausfüllen, sondern auch von großer Tragweite für die Gegenwart werden, die in ihrem Ringen und Streben,

ja in manchen ihrer Persönlichkeiten des Analogen so viel mit jener Zeit darbietet.

Es läßt sich nicht verkennen, daß dem Verfasser wenigstens ein ähnliches Bild vorschwebte. Er hat sein Werk in drei Abschnitte zerlegt, deren erster unter dem Titel „Vorbereitungen“ den geschichtlichen Hintergrund und die Geburts- und Lebensverhältnisse Gluck's schildert, der zweite die italienische Periode des Meisters und der dritte sein Werk der Reformation und sein Schaffen in Frankreich darstellt. Auch die culturgeschichtliche Bedeutung seines Gegenstandes ist Hr. Marx ersichtlich nicht entgangen, denn der respectable Umfang der beiden Bände zeugt von einer Fülle aufgespeicherter Inhalts, welchen der Ritter Gluck unmöglich allein liefern konnte. Ja wenn ich diese dickbändigen Bände aufschlagend die Schlangenlinien der fein ausgezogenen Rhetorik, die geistreichen, sich arabeskenartig an den Schnörkeln tiefgründiger Reflectionen jeglicher Art, kühner Gleichnisse und glänzender Hyperbeln hinaufschlingenden Gedanken zu verfolgen suche, unter denen wie eine mythische Hieroglyphe die Chiffre H. S. M. S. H. S. hervorlugt; wenn ich dann in den — beiläufig sehr überflüssigen — Auhang schlüpfe, und mir hier der Bund geheimnißvoller Naturkräfte mit der Musikwissenschaft in einer problematischen Charakteristik der Tonarten nach den Gesetzen der Polarität entgegentritt: dann will es mir scheinen, als ob dies Gluckmuseum mehr bedeute als ein belehrendes Kunstdenkmal, ob es vielleicht ein symbolischer Weisheitstempel für unsere Zeit und die kommenden Geschlechter sei. Mit jener Chiffre aber hat es sein eigenes Bewenden, darum verfehlt hier Marx nie, sie seinen literarischen Kindern als Talisman umzuhängen, wäre es auch nur gelegentlich in einer Note, und wenn die Welt dankbar ist, so wird sie einst diese Chiffre auf seinen Grabstein setzen, um nach altem Brauch seine Thaten und seinen Ruhm in einem passenden Attribute der Nachwelt zu überliefern.

Ziehen wir also die Schuhe ab und betreten das Innere des Heiligthums. Wir durchheilen die Vorhalle mit den goldenen Weisheitsprüchen, denn man kann wohl nicht verlangen, daß wir die vielen Säle wie auf einer Gemäldeausstellung im Einzelnen prüfen und schildern. Wir halten uns nur an diejenigen Momente des Werks, welche die brennenden Fragen der Geschichte und Aesthetik berühren, d. h. an die Entwicklung der italienischen und französischen Oper und die Begründung der Reformation. Wir werden hier genug zu thun haben und wollen gern, wofern wir zufrieden sind, das Weitere Hr. Marx auf sein Wort glauben. Gehen wir also weiter; daß häufig „Regentropfen durch das Sonnenlicht stieben“, wissen wir ohnedies schon; auch die nächsten Säle, „Jugend und Schule“, „Ausbildung des Musikers“, lassen wir liegen, denn die hier aufgestellten Seltenheiten kennen wir bereits aus der Biographie Gluck's von Schmid. Nur eine Stelle sei im Vorübergehen berührt; sie hat eine historische Beziehung und wirft auf des Verfahrens des Verfassers manches Licht. Bei der Bildungsepoche Gluck's weiland, erzählt er nämlich, daß dieser vom Fürsten Melzi 1727 nach Mailand geführt und dort dem Capellmeister Giovanni Battista Sanmartini zu weiterer Ausbildung übergeben sei. „Was er (Sanmartini) — heißt es weiter — „eigentlich mit Gluck getrieben, ist nicht bekannt. Man kann annehmen, daß er mit ihm im Allgemeinen den damals gewöhnlichen Weg der Lehre gegangen, ihn aus den Uebungen im einfachen Contrapunct zu denen des doppelten Contrapunctes geführt, vielleicht auch zur Fuge angeleitet hat. Weit sind beide darin wol nicht gegangen, denn schon hatte man

sich in Italien von ernsteren und tiefer angelegten Arbeiten, von dem Wege Alessandro Scarlatti, Frescobaldi u. A. ab und mit größter Bevorzugung dem Theater zugewendet; nur mit der Oper war in Italien zu jener Zeit Glück und Ruhm zu erlangen." (Th. I S. 24.) Man mag hier die seltsame Zusammenstellung zweier Männer, wie des alten Organisten Frescobaldi, welcher dem Anfange des 17. Jahrhunderts angehört, und des Operncomponisten Alessandro Scarlatti, dessen Wirkksamkeit in den Schluß des 17. und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts fällt, der Vorliebe des Verfassers für piquante Gegensätze zu Gute halten, ebenso wie die Behauptung, daß zu jener Zeit in Italien nur mit der Oper Glück und Ruhm zu erlangen war, obwohl Namen wie Francesco Durante, Domenico Scarlatti bedenkliche Ausnahmefälle zeigen. Ich erlaube mir nur die Frage, welchen Zeitraum Hr. Marx mit dem Worte schon für die Decaden des italienischen Geschmacks bezeichnen will, etwa die 12 Jahre welche zwischen 1725, dem Todesjahre Scarlatti's und 1737 liegen? Gewiß eine kurze, sehr kurze Zeit, in die dazu die Werke Lotti's und Durante's, denen hoffentlich der Verfasser nicht eine ernstere Anlage absprechen wird, bedenkliche Streiflichter werfen. Doch auch dies sollte Hrn. Marx nicht nachgetragen werden, der vielleicht die Geschichte auf Ausnahmefälle gründet; von größerer Wichtigkeit ist die irrthümliche Ansicht von dem Verhältniß der italienischen Lehre zur Praxis, welche sich hier ausspricht. Mag freilich der ehrenwerthe Sanmartini nicht der erste Contrapunctist seiner Zeit gewesen sein: allein diesen Umstand, eine Folge autodidaktischer Bildung, der Zeit entgelten zu lassen, weil sie sich von ernster und tiefer angelegten Arbeiten entfernt habe, das ist zum mindesten ein sehr übereilter Schluß. Die Geschichte selbst giebt in dieser Beziehung den Verfasser ein Dementi, da bekanntlich schon vor Scarlatti das Operwesen, und zwar ziemlich leichtfertiger Art, in Venedig die Thätigkeit der Componisten absorbirte, ohne dem Studium der strengen Formen Eintrag zu thun. Uebrigens, selbst wenn Sanmartini ein Pitoni oder gar ein Padre Martini gewesen wäre, was für ein Vortheil konnte daraus Glück für seine Aufgabe ersprießen, da die Lehre in jener Zeit noch einseitig auf der strengen Polyphonie des 16. Jahrhunderts fußte und mit der Praxis der ausblühenden weltlichen Stylweise in keiner organischen Vermittelung stand? Ja wo sind endlich die Belege für die mangelhafte Ausbildung Gluck's? Liegen sie etwa in dem Umstande, daß seine Werke keine sicheren Spuren höherer contrapunctischer Technik verrathen? Ich dünke, Hr. Marx hat uns in Alessandro Scarlatti ein treffendes Beispiel aufgestellt, daß der strenge Styl und dormalige Opernstyl zwar streng geschiedene Ausdruckweisen waren, die friedlich neben einander liefen. Selbst das hier angeführte *De profundis* ist in dieser Hinsicht nicht stichhaltig, da es die einzige kirchliche Arbeit Gluck's bildet, da die hier beabsichtigte Wirkung der polyphonen Form entbehren kann und die von Marx gegebene Correctur des Fugeneinsatzes am Ende nur beweist, daß Gluck keine Schulfuge in Marx'scher Weise schreiben konnte. Eine so energisch ausgeprägte Persönlichkeit, wie diese, mußte sich überhaupt in den Typus der Gattung, zu der ihn sein Talent trieb, so hineinleben, daß sie ihn in aller künstlerischen Entäußerung unwillkürlich wieder abstrahlte. Jenes Raisonnement aber enthüllt uns das Prokrustesbett, auf dem man ganze Kunstperioden verstümmelt hat, denn es quillt aus dem geschichtlich nicht haltbaren Grundsatz, daß die Polyphonie contrapunctischer Formengestaltung als solche die höchsten Regionen der Musik, den Olymp für die musikalische Phantasie

bilde, während sie nur ein Ausdrucksmittel für bestimmte Typen und bestimmte Kunststandpunkte sein kann und darf. Die Geschichte kennt in dieser Beziehung keinen absoluten Maßstab, sondern bestimmt den Werth der Formengesetze nach dem Grade ihres organischen Zusammenhanges mit den entsprechenden Entwicklungsstufen der künstlerischen Phantasie. So aber mußte Hr. Marx von seinem einseitigen Standpunct aus, wollte er nicht seinen Helden opfern, die Rolle des Fuchses in der Fabel spielen, der die Trauben sauer nannte, weil er sie nicht erreichen konnte. „Eine tiefergreifende Musikbildung wäre Glück für seine ganz besondere Aufgabe nutzlos, wo nicht ableitend und störend gewesen“, ruft er schließlich aus (S. 29) und fügt nach seiner Art erbaulich hinzu, daß Glück an der Mangelhaftigkeit seiner Musikbildung schuldlos war und deshalb getröstet wurde, daß der schulvoll Versänmende jedoch keinen Trost zu hoffen habe. In Entschuldigungsbriefen ist Hr. Marx ein Virtuose; üben sich die Namen des großen Meisters bei ihm bedanken.

Eilen wir nun weiter zu den Partien, welche die Geschichte der Oper behandeln und beginnen wir unser Amt mit dem Abschnitt: „Die Grundlage der italienischen Oper.“

Woher stammt sie, die Oper, aus welcher Idee ist sie hervorgegangen? Wie hat sie sich entwickelt und aus welchen Ursachen mußte sie gerade so werden, wie sie uns entgegentritt? — das sind die Fragen, welche hier zur Sprache kommen. Sie sind wichtig, denn sie berühren den eigentlichen Nerv der Musikgeschichte. Hören wir darum den Verfasser selbst.

Schon in der Einleitung (S. 6) hatte er das Bestreben der florentinischen Akademiker am Schlusse des 16. Jahrhunderts erwähnt, das alte griechische Drama mit Verschmelzung von Musik und Wort zu dramatischer Diction wieder ins Leben zu rufen. Keinem Volke konnte dieser Voratz näher liegen, als den Nachkommen der Römer; warum? — weil sie die „Kunstbildung oder wenigstens griechische Künstler und Kunstwerke sich erobert und erkaufte und das Heimathland mit diesen Schätzen überfüllt hatten“, weil unter diesem zusammengebrachten Reichtum die Nachkommen wandelten und endlich durch die Eroberung von Byzanz „Philosophen und Kunstverfahrene mit sorglich bewahrten Schätzen hellenischen Geistes herübergeweht waren in die römische Freistadt“. „Aber wo waren die Griechen, wo waren die Römer für dies antike Drama?“ Die Namen des Alterthums waren versunken, die Götter der alten Tragödie ganz ausgelebt und ausgelöscht. „Selbst die Namen der Helden und Herrscher konnten dem Geschlechte der späten Nachkommen nur hohler prahlerischer Schall sein oder geheimnißvolles Weh den Sinnenden, die das einst herrschende Vaterland zerrissen und zerklüftet und eine Reihe von Jahrhunderten lang als mißhandelte Deute fremder Tyrannen sahen.“ „Diese Nachkommen der Römer hatten keinen Staat, an dem sie hätten theilnehmen können. Selbst das allgemeinste Band jenes Italiens, die gemeinsame Religion hatte längst die Macht der Einigung und Begeisterung eingebüßt, mit der es in ganz andern Zeiten die Völker zu halten vermocht. Ein Volk Italiens war in Wahrheit nicht vorhanden, nur eine Ruine von so und soviel Millionen einzelner Italiener.“ Der Gedanke an Wiederherstellung konnte mithin in wenigen Einzelnen leben, wie Dante und Machiavelli, die den Verfall am klarsten erkannten. „Einstweilen war dem Italiener für seinen Lebensinhalt nichts geblieben, als die bald eitel aufblühende, bald beschämende und beengende Erinnerung an die große Vergangenheit, die Gemeinsamkeit des über alle gekommenen Leids und die kleine Rechnung

von Gewinn und Entbehrung des Einzelnebens. Dies Einzelneben mußte in Wahrheit der Gesamteinhalt des Daseins werden, alles Uebrige, das darüber hinaus zu streben schien, war genau gesehen. „Spiel und Phantasie“ (S. 34). „Dieses Geschlecht konnte nimmermehr die griechische Tragödie wiedererwecken, wenn das überhaupt möglich gewesen wäre. Es hatte künstlerischen Sinn und Freiheit des Geistes genugsam, um den reizenden Gedanken zu fassen; aber unter den Händen mußte ganz Anderes sich gestalten, als was man zu wollen sich eingebildet. So ward aus dem griechischen Drama — die Oper Italiens, die hochherrliche Gestalt der Juno erwieß sich als iriontisches Wollengehilde (S. 38). Mit einem Worte: „die Möglichkeit und Kraft, das ideale Ziel zu erreichen, war dem gesunkenen Volke nicht gegeben, es war von der einflussigen Höhe hinabgesunken in die kreatürlichen Spiele der Genußsucht. Und so konnte man auch in der Kunst jenes edlere Streben nicht festhalten, mußte hinabsinken zu Spiel und sinnlichem Genuß.“ (S. 37.)

Ein erbauliches Bild in Wahrheit, was uns hier der Verfasser zeichnet! Ziehen wir aus dem Gesagten den Schluß, so erhalten wir als Ergebnis, daß die Oper, die Grundlage der weltlichen Musik, mithin die Wiege Handel's, Gluck's, Haydn's, Beethoven's, nichts als die faule Frucht der Renaissance, ebenfalls eines faulen Baumes, daß sogar der nationale und stilkliche Boden selbst ein fauler Boden war. Die verliebten, entmannten Nachkommen der Römer hatten sich zu ihrer Kurzweil mit einer antiken Idee befruchtet und daraus entstand ein Abortus, welchen das „in die kreatürlichen Spiele der Genußsucht versunkene“ Geschlecht für einen Göttersohn nahm. Allein ein Mannequin bleibt stets ein Mannequin, man hänge ihm nur die Narrenjacke des Pulcinella um oder drappire ihn mit dem dramatischen Falkenwurf der Antike, die Caricatur eines Wechselbalges vermag selbst der Pinsel eines Raphael's nicht zu einer Madonna umzugestalten. Doch ich warne Raphael; ach auch er und auch du Buonarroti Michel Angelo, du Titian, Leonardo, ja ihr sämmtlich, ihr großen Malerschulen von Rom, Florenz, Venedig, ihr Brunaleschi, Bramante, Petrarca, Tasso, Ariost, Dante und Macchiaioli nenne ich nicht, weil der Verfasser sie zu den Ausnahmen zählt — ihr alle gehört dem versunkenen Volke an, ihr alle seid die Vertreter seiner „kreatürlichen Spiele der Genußsucht“. Bei solcher Bewandniß aber hätten wir gelebten, gelehrten und vor allem zum Mannesbewußtsein gelangten Deutschen und noch gerade zu schämen, daß wir nicht schon längst das verdächtige Product italienischer Verkümmerniß in Watsch und Wogen aus dem Tempel der Kunst geworfen haben. Jenen verlorenen Kindern mag man es nachsehen, wenn sie mit der Puppe spielen; wir aber, dünkte ich, hätten etwas Besseres zu thun, als uns mit Gluck, dem Reformator dieses Wechselbalges, zu beschäftigen. Denn so wahr aus dem, was todt ist, nie Leben sprießt, so wahr nie und nimmermehr ein Mistelstrauch Drangen trägt, so wenig kann eine Kunstform, unter den oben angegebenen Bedingungen entstanden, einer idealen Entwicklung fähig sein.

Zum Unglück für den Verfasser war es aber mit den Italienern etwas anders bestellt. Hätte Hr. Marx nur ein einziges der bedeutendern, die italienische Geschichte behandelnden Werke, z. B. die ausgezeichnete Geschichte der Renaissance von Burckhardt gelesen, so würde er gelernt haben, daß gerade das Nationalbewußtsein schon im 13. Jahrhundert die Italiener vor allen andern Völkern des Mittelalters hervorhob, daß selbst der große Druck kleiner und größerer Nachhaber dazu beitrug,

hier die Persönlichkeit als solche in der energischen Plastik auszubilden, wie sie in dem Individualismus der Städte auftritt, daß endlich der moderne Mensch in Italien schon im 14. Jahrhundert vollkommen fertig erscheint, d. h. zu derselben Zeit, wo noch überall der mittelalterliche Schleier die Individuen gleichartig zusammenstellt. Und dieses Volk, welches das große und für die moderne Kultur so notwendige Werk der Renaissance vollbrachte, das überlieferte Erbtheil antiker Bildung, Kunst und Wissenschaft in neuer Wiedergeburt eigen thümlich erstehen ließ, das in der Dichtkunst, den bildenden Künsten, der Architektur das Höchste leistete und dessen Geschmack noch im 17. Jahrhundert für alle Nationen maßgebend war: dieses Volk sollte in der Musik allein so verhallhornt gewesen sein, das antike Drama in einer Mißgeburt abzuspielen!

Das wäre eine Anormität ohne Gleichen in der Geschichte der Menschheit, für die wir andere Gründe verlangen, als die, welche Hr. Marx in seinen Werken anführt.

In wohl, statt das nachgerade bis zum Elal abgedroschene Miserere über die Entartung des italienischen Geschmacks anzustimmen, hätte es sich besser geziemt, in die genetischen Verhältnisse des geschichtlichen Phänomens einzubringen, oder, reichte dazu das Vermögen nicht aus, bescheiden die Thatsache auf sich beruhen zu lassen. Denn die Oper ist kein einzelner Zweig am Baum der Musik, der sich zurecht biegen oder schneiden ließe; sie ist vielmehr seine Krone selbst, eine Erscheinung, welche das Gesamtweisen der modernen Kultur in sich reproducirt. Und schon aus diesem Grunde muß ihre anfängliche Form so angemessen, so vollkommen sein, wie ein Gewordenes zu sein nur vermag. Kurzum: jene Wiederherstellung des alten Dramas war freilich zunächst ein Chimäre, aber dessen Wiedergeburt in selbstständiger origineller Gestalt war mehr als eine Möglichkeit; sie ist eine Thatsache, und nur ein edles, großes Volk konnte sie ausführen.

Die formellen Elemente der neuen Erscheinung beschränkte der Verfasser auf den Einzelgesang und im besondern auf das Recitativ, da der Inhalt des Gedichtes klar hervortreten, da, „nicht, wie bei der bisher üblichen Musik, von der Ueberlast des Gesanges gelähmt und erstickt“, das Wort herrschen sollte. „Aber, konnte diese dörre Gesangsweise dem sinnlich regen, geistreichen Volke genügen? — Die Griechen selbst waren ganz gewiß nicht bei ihm stehen geblieben, sie hatten ihre Nomoi (Weisen, Liedweisen — Gesänge und Gesetze ist die genauere Uebersetzung) eingemischt. Man ging vielleicht unabsichtlich und unvermerkt vom Recitativischen zum Singsmäßigen, zur Liedweise vorwärts“, und damit tritt diese Form als die elementare Vorlage für die Gesangssprache auf.

Bei dieser Gelegenheit muß ich Hr. Marx zunächst fragen, ob er den Chorsatz in den Dramen der Caccini und Peri, den einzigen, welche hier erwähnt werden, wirklich vernimmt? — Ich fürchte, er hat sich zu blindlings auf den Dialog des Galilei verlassen, wenn er diese Form gemeinsamen Gesangs, die zudem in die Peripherie des antiken Dramas fällt, für „ungeeignet (besonders nach der damaligen unschweifigen und schwerfälligen Compositionsweise“ — Hr. Marx sind also die laudispirituale, die Canzonen des Hermogenes für 3 und 4 Stimmen, die vielen kleinen ebenfalls drei- und vierstimmigen Salonstücke von Okenheim, Josquin, Agricola u. A., welche namentlich in Florenz sehr beliebt waren, unbekannt) — hält, sich der Nebenweise des Gedichtes lebhaft genug anzuschließen. Nun aber spielt der Vorgesang auch seine Rolle sowohl in jenen Dramen des Peri, Caccini, wie in den Pastoralen des Cavaliere, den Opern des Michel Angelo

Rossi und Monteverde, daß wir ihn getrost als eine zweite Form der ursprünglichen Musiksprache annehmen können und müssen. Dabei vermissen wir selbst in Betreff des Recitativs, das eigentliche punctum saliens, auf das hier das Meiste ankommt. Wie haben wir uns den Bildungsproceß der recitativen Form zu denken? Entsprang sie ohne Weiteres aus dem Rhythmus des Jacopa Peri, wie die Athene aus dem Kopfe des Zeus? Allein so entstehen wol Gedanken, aber nimmer Kunstformen; diese gestalten sich nach dem ewigen Bildungsgesetze alles organischen Lebens aus dem bereits Gewordenen, an vorhandene Erscheinungen sich anlehnend. Eine genauere Prüfung dieses Recitativs, würde dem Verfasser gezeigt haben, daß es zunächst nur der emancipirte monodische Kirchengesang war. Hr. Marx mag vielleicht darüber lächeln, aber es verhält sich wirklich so; denn die in der Geschichte herrschende Ansicht von diesem berücksichtigten cantilirenden cantus planus ist eine stereotyp gewordene Legende, indem dieser Gesang erweisbar noch im 16. Jahrhundert seinen ursprünglichen rhythmisch und melodisch accentuirten Charakter befaß, wo er ohne Orgelbegleitung gepflegt wurde. Somit wäre die moderne Oper nach Seiten ihrer musikalischen Textur zunächst nur ein Umschlag der kirchlichen Musik in die weltliche und der ganze weitläufige Dithyrambus des Hr. Marx ziemlich unnütz; was aber die Liedweise anbelangt — denn die Romoi, Hr. Marx, nebst ihrer Uebersetzung lassen wir füglich als ein noch sehr dunkles Capitel bei Seite, — so ist sie selbst nach dem Verfasser nur eine Modification des Recitativs, „ein unabsichtlicher und unmerklicher Fortschritt zum Singspieligen“ und tritt auch als solcher in so unbestimmter Form auf, daß sie die Ehre, als selbstständiges Moment dem Recitativ zur Seite gestellt zu werden, nicht beanspruchen darf.

Ob und wie weit diese ursprüngliche Form des Recitativs und der Liedweise bildungsfähig waren, darüber läßt sich der Verfasser nicht deutlich aus. Es ist ihm im Grunde nur um den italienischen Geschmack zu thun. Bis jetzt hat er auf eine günstige Gelegenheit gelauert; nun ist der Augenblick da und mit einem Panthersprunge springt er von den primitiven Anlagen der Oper auf den äppigen Kammerstuhl der Carissimi und Luigi Rossi los. Hier ist ja das corpus delicti der italienischen Impotenz, die Coloratur, jener Krebsgeschwulst, welcher das Mark der italienischen Oper verzehrt, jenes Monstrum der Annatur, über das selbst mancher Verehrer der ältern italienischen Musik bedenklich den Kopf schüttelt. An einem nur wenig colorirten Beispiele von Carissimi zeigte Hr. Marx das dem Italiener verliehene Vermögen „edlen, nach Wahrhaftigkeit trachtenden Gesanges“, an der Coloratur eines Fragments von Luigi Rossi dagegen ihre Unfähigkeit, den „ursprünglich hochgestimmten Ansatz“ durchzuführen; sie stanken zurück in die „Süßigkeit und Selbstvergessenheit ihres gegenwärtigen Lebens; Selbstvergessenheit, — der letzte Trost in ausschließlicher Unbefriedigung unter den Wahnungen einer großen Vergangenheit, die sich nicht einmal in den Träumen der Dichter und Künstler wieder finden will.“ Da haben wir also das geschichtliche Motiv der Coloratur. Kurz, es geht mit der Oper gleich anfangs bergab statt bergauf, wie denn in der That „die älteren, jenem idealen an die Griechen anknüpfenden Unternehmen näheren Bildungen, auch der Natürlichkeit ächter Kunst näher stehen, als die späteren an Ausbildung und Mitteln der Kunst für dramatische Musik reicher“, und zum Beweise werden ein Gesang von dem Maler Salvator Rosa (1615—1673) und ein anderer von Leonardo Leo (1694 oder 1701—1742) angeführt gegen die colorirenden Carissimi (1600—1680) und seinen

Zeitgenossen Luigi Rossi, gegen den Hauptrepräsentanten des colorirten Styls Alessandro Scarlatti (1650—1725). Ich führe dies zur Orientirung in der Chronologie des Hrn. Marx an.

In Betreff jenes Gesanges von Salvator Rosa sei noch beiläufig erwähnt, daß er wie alle Dilettantengesänge eine Nachbildung des Volksliedes und zwar wahrscheinlich einer gewissen Weise ist, davon man noch Anklänge in den Abruzzen hört. Von größerer Bedeutung für unseren Zweck dürften die wenigstens kunstmäßiger gehaltenen Gebilde von Carlo Savione oder Carlo Cusachio u. A. sein, welche ebenfalls der Coloratur ledig gehen.

So hat der Verfasser, an den Gesängen dieser Zeit noch „die reichere Entfaltung durch einen Gegensatz auszuweisen, der als Nebengedanke in Text und Gesang oder in der Begleitung aufträte, der statt des bloßen Ausdrucks einer gewissermaßen abstract in der Luft schwebenden Empfindung das Bild eines psychologischen Zustandes, eines wirklichen Menschen als Träger jener Empfindung vor die Augen stelle, denn der Mensch ist niemals (es müßte im Wahnsinn sein) einer einzigen Empfindung ganz hingegeben.“ Gewiß, und wir überlassen gern dem Leser das Vergnügen, die logische Anwendung dieses Grundgesetzes auf Volks- und Kirchengesang im primitiven Zustande zu machen; denn wir sind mit der italienischen Oper noch nicht fertig; wir sollen sie vielmehr erst jetzt kennen lernen.

(Schluß folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Uebersetzungen für das Pianoforte.

Carl Taufsig, Der Ritt der Walküren von Richard Wagner für das Pianoforte frei übertragen. Mainz. B. Schott. Pr. 1 fl. 21 Kr.

Siegmonds Liebesgesang aus der Walküre von R. Wagner für das Pianoforte frei übertragen. Ebend. Pr. 54 Kr.

Wir müssen dem jungen Künstler dafür Dank wissen, daß durch seine Uebersetzungen zwei Stücke aus der „Walküre“, (dem Drama des ersten Tages des Ringes des Nibelungen) der Kunstwelt allgemein zugänglich gemacht sind. Taufsig ist schon durch die eminente Virtuosität und Meisterschaft, mit der er selbst im Clavierspiel sich auszeichnet, und eine treffliche Kenntniß des Charakters seines Instrumentes befähigt, eine derartige Aufgabe mit bestem Gelingen zu lösen. Der Ritt der Walküren und Siegmonds Liebeslied gehören zu jenen Werken, welche durch mehrfache Aufführungen unter Wagner's Leitung bereits den weitesten Kreisen bekannt sind. Die hinreißende, zündende Wirkung, welche dieselben aller Orten ausübten, haben wir selbst mitzuerleben Gelegenheit gehabt. Der gewaltige, Gefühl wie Phantasie gleich mächtig anregende „Ritt der Walküren“ wie der wunderbar innige „Liebesgesang“, zeigen von Neuem, wie Wagner es immer versteht, den innersten Herzschlag der Gegenwart mit seinen Schöpfungen zu treffen. — Der „Ritt der Walküren“ ist ein Leuchtstern von grandioser Conception. Ein eisenkräftig gestaltetes Thema, das wie donnernder Schalltruf ertönt, bildet den festen Kern, an den eine Fülle musikalisch poetischen Ausdrucks sich anschließt. Das Motiv besteht aus den rhythmisch-prägnant gestalteten Tönen eines einzigen Accordes, worauf auch die ermüthliche Kraft desselben beruht. Die Modulationen gehen aus der Haupttonart H moll in die nächstverwandten Tonarten D dur und

Fis dur, wodurch eine besonders glanzvolle Steigerung erzielt wird, welche in dem später eintretenden H dur ihren Gipfel erreicht. Im Mittelsage bildet der übermäßige Dreiklang die harmonische Grundlage der Durchführung; er ist hier der Ausdruck eines alle Schranken sprengenden, überschäumenden Kraftgefühls. Es ist die Freude an Kampf und Sturm, welche Wagner in poetischer Gestalt in den Walkürenjungfrauen verkörpert hat. — Taubig's Bearbeitung zeigt vor Allem, wie er den Clavierorganismus zu wahrhaft orchesterlicher Kraftentfaltung zu verwenden weiß. Zu wünschen wäre bloß, daß öfter an die Stelle einer zu sehr gesteigerten Schallkraft eine größere Durchsichtigkeit des Klanges treten würde. Da das Clavier einen immer sich gleich bleibenden Klangcharakter hat, so ist zur Erzielung einer ganz zutreffenden Wirkung ein Abwägen der dynamischen Steigerung notwendig, um einen Eindruck zu erzielen, der dem des farbenreichen Orchesters soviel wie möglich nahe kommt. Im Ganzen ist die Uebertragung dieses Tonstückes eine meisterhafte, da zu berücksichtigen ist, daß wesentlich auch durch die glühenden Farben der Instrumentation dessen specieller Charakter bedingt wird.

Siegmunds Liebeslied ist eine jener innig-tiefen Melodien, die Jedem sogleich mit aller Wundermacht, die ächten Gesänge innewohnt, ans Herz bringen müssen. Es hat sich hier in Wahrheit „Liebe und Lenz“ vereinigt, um der Melodie den Charakter süß-sehnenden, wie frisch-kraftigen Gefühles zu verleihen. Wir empfinden in den Einleitungstacten den Athem wonnig warmer Frühlingsluft, und wie aus dem Weben des Naturlebens heraus ertönt das herrliche Lied Siegmunds. Bei immer festgehaltenem großen Melodiestrome schmiegt sich der Ausdruck mit reichem Wechsel allen einzelnen Momenten der Wortdichtung an. Auch hier sehen wir, wie die modulatorische Construction eine sehr einfache ist; die Ausweichungen gehen immer in die nächstverwandten Tonarten. Die Uebertragung fürs Clavier ist eine sehr gelungene und nicht zu schwierige, so daß dieses Stück allen geübteren Spielern zugänglich ist. Taubig hat in beiden Stücken eine besondere Befähigung für derartige Bearbeitungen gezeigt, und wir hoffen noch öfter denselben auf diesem Gebiete thätig zu sehen. 8.

Correspondenz.

Leipzig.

Am 12. d. M. fand eine Musikaufführung des Liedel'schen Vereines in der Thomaskirche statt. Das Programm enthielt folgende Werke: Das dreichörige Benedictus von Gabrieli, Lamentation von Allegri, einen Psalm für Alt-Solo von Marcello, gesungen von Frau Krebs-Michaleji, Compositionen für die Orgel von Muscat, vorgetragen von Hrn. Thomas, zwei geistliche Lustliedchen und ein altböhmisches Morgenlied, einen Psalm von Schütz, ebenfalls von Frau Krebs-Michaleji vorgetragen, das dreichörige „Saul, Saul was verfolgst du mich“ von Schütz, und eine Frank'sche von A. v. Donner für Chor bearbeitete geistliche Melodie: „Alles was Odem hat, lobe den Herrn.“ Wir beschränken uns für heute auf die Mittheilung, daß die Ausführung aller genannten Werke eine höchst gelungene war, und von dem tiefen, eingehenden Verständnisse derselben durch den Dirigenten Zeugniß ablegte. Die Leistungen dieses Vereines zeigen, welche Stufe der Vollendung des Chorgesanges durch ausdauerndes Wirken und hingebenden Eifer erzielt werden kann. Frau Krebs-Michaleji sang mit ebenso edlem, wie warm empfundenem Vortrage und Hr. Thomas bewährte sich als trefflicher Orgelspieler.

Wir kommen das nächste Mal ausführlicher auf diese Aufführung zurück, umsomehr, da die obengenannten Werke uns zu einem genaueren Eingehen Anlaß bieten.

H. P.

Wien.

Von großen Vocalconcerten gab es noch zwei denkwürdige Sing-Akademie-Abende. Der zunächst liegende dieser letzteren brachte eine Reprise der Seb. Bach'schen „Matthäuspassion.“ Als Dirigent fungirte Hellmesberger, da der verewigte Stegmayer kurz vor der Aufführung bedenklich erkrankt war. Die Partie des Evangelisten fiel diesmal Hrn. Erl, der kleinere Tenorpart einem mir nicht mehr erinnerlichen Sänger, die musikalische Vertretung der hochbedeutenden Partie Christi Hrn. Mayerhofer zu. Das Violinsolo spielte Hr. Hoffmann, Mitglied der Hofoperncapelle. Im Uebrigen wurde die vorjährige Besetzung beibehalten. Das herrliche Werk bewährte neuerdings seine unvergängliche Fülle in All' und Jedem. Hellmesberger's Directionsweise ist, wie sein Geigenspiel und wie der ganze künstlerisch angelegte Mensch überhaupt, gewissenhaft, gewandt, fleißig, feinsinnig, doch zu sehr nach Außen prunkend. Mehrere Eigenart beirrt namentlich einem so tiefbeschaulichen, von der ersten bis zur letzten Note seelenhaften Tonwerke gegenüber, wie es diese unbedingt keuscheste, dabei theistisch-philosophische Kirchenmusik voll reinsten Glaubens, innigster Liebe und vollgewichtigster Wissensfülle ist. Erl sang tactfest, doch undurchwärmt. Der zweite Solotenor war leider auch technisch seiner Aufgabe nicht gewachsen. Mayerhofer's Bctonen war schwunghaft, doch stellenweise zu stark aufgetragen im Sinne der diesem trefflichen Künstler zur zweiten Heimat gewordenen Bühne. Das Geigensolo war notengetreu, doch farblos hingestellt. Die Chöre gingen frisch und weisevoll, ein schönes vom vorigen Jahre herrührendes Geisteserbe. Dasselbe gilt vom Wirken des Orchesters. Unter den Werken, welche in den sogenannten außerordentlichen Concerte der Singakademie aufgeführt wurden, sind die Chöre und Vocalquartette von Beethoven, Schumann und Schumann zu erwähnen.

L. A. Zellner's „historische Concerte“ hatten, in diesem Jahre fortgesetzt, neuerdings guten Zug und gesunden, vielfach anregenden musikalischen Kern. Sie gehören unbestritten in die kleine Zahl derjenigen Erscheinungen, welche unser künstlerisches Erkennen um ein Beträchtliches vertieft, vermanniglicht, daher vorwärts gedrängt haben. Zellner ist ein Musiker von feinsinnigem Tacte und reifer, vielseitiger Bildung. Wie nur Wenige seiner Sphäre, ist er der des Programmwurfes und seiner gleich logischen wie anziehenden Gliederung Herr und Meister. Namentlich bewährt sich dieses Schürfen gegenüber der älteren, vor-Bach'schen Zeit als ein glückliches Verfahren. Immer trifft es hier den rechten Punkt des Gehalts- und Reizvollen. Die hervorragenden Componisten der neuen und neuesten Musikrichtung waren mehr in flüchtiger Weise abgethan. In vier Concerten entfielen auf Schubert nur ein Chor aus „Rosamunde“, ein Menuet und Adagio aus einem nachgelassenen Streichquartette. Mendelssohn erschien lediglich mit seinem „Nachtlied“ aus Op. 71, und Vocal-Quartette. Von Beethoven wurde ebenso vollständiger Umgang genommen, wie von den Romantikern, von Berlioz und endlich von den Neudeutschen. Dagegen war Rubinstein in jedem Concerte, zumeist sogar durch umfangreiche, mehrjährige Werke vertreten. Für Spohr, den, wie bemerkt, vollständig ignorirten Meister, hat uns das Zellner'sche Programm, durch zwei — allerdings unter anderen Verhältnissen ganz annehmbare — Exemplare seines französisch-deutschen Nachtreters Duslow schablos halten zu können vermeint. Dagegen erschien Prinz Louis, der seinerzeit hochüberschätzte, jetzt allerdings nicht ohne Grund vergessene Abklatsch dieser Richtung, mit einem gründlich langweiligen, breitschweifigen, kein Ende nehmen wollenden Opus, dem Clavierquartette in F moll. Auch Seb. Bach, der unerschöpfliche Sänger für Herz und Gemüth, hätte nach vocaler Schaffensrichtung lebensvoller vertreten.

sein dürfen, als durch seine frohliche Bassolo-Cantate: „At more traditore.“ Täuscht uns unsere Bach-Kenntniß nicht, so ist eben dieses Werk das einzige schwache, lediglich formell-virtuosenhafte, das der Meister — wer sagt uns denn, wodurch veranlaßt und wozu ihm vielleicht lästig bedrückenden Sängern zu Gefallen — ganz flüchtig hingeschrieben. Auf wiener Bach-unkundigen und noch lange nicht in voller Liebe zum vielen Besen und Herrlichkeiten, das dieser Meister gebracht, erstarrten Boden verpflanzt, kann solche Gabe sogar gefährlich, weil auf alle noch sehr jungen Reime besseren Fühlens und Erkennens zerstörend wirken. Wie lange ist es denn her, daß man hier in Bach nur immer den großen Formalisten angestaunt hat, von dem noch ungleich größeren Poeten indeß Nichts hören wollte? Der liebevolle Bach-Cultus Wiens datirt erst seit der vorjährigen ersten Aufführung der „Matthäuspassion“. Eingedenk solcher Jugend, gilt es dem heranzuziehenden besseren Sinne nur Gleichartiges, ja wenn möglich noch Höheres und Tieferes, als dieses Opus zu bieten. Soweit die Schattenseiten des Zellner'schen Programms. Die Lichtpunkte wurzeln, wie bemerkt, im geistvollen Vergangenheitscultus der vor-Bach'schen Zeit und im sinnigen Gruppiren dieser denkwürdigen Elemente. So erblicken wir das 13. Jahrhundert im untrüglichen Spiegel seiner Minnesänger-Anmuth hingestellt durch zwei „Chansons“ vom Navarrese-König Thibaut. Aus dem 15. Jahrhundert dämmert uns der beschauliche Heroismus eines „Schlachtesanges“ Matthäus v. Reut's entgegen. Das 16. Jahrhundert erschließt uns die melodisch-anmuthige Romantik dieser Epoche Beaupre's „Wechselgesang der Nereiden und Tritonen“ aus dem „Ballet de la Reine“. In einer vierstimmig (a capella) gesetzten Balletmusik Giovanni Gastoldi's tagt uns die schon in dieser Zeit nach mannigfachen Seiten hin regsame Poesie des Contrapunctes und der Harmonik. Eben dieselben Elemente kommen in einer „Pavane“ Frescobaldi's und einem „Madrigal a 4 voci a capella“ von Orlando Lassus zur Offenbarung. In das schon ungleich vielgestaltigere Tonleben des 17. Jahrhunderts wurden wir sinnig eingeführt durch stimmungsvolle Orgelcompositionen von J. Bachelbel („Phantasie“), Bachau („Choral-Trio“), Froberger („Toccata“), Speth („Toccata und Fuge“), ferner durch eben so geartete theils homophon, theils chorisch gestaltete Vielermusik von M. Bachmann, J. Schop, B. Meier, B. Becker, M. Siebenhaar und Alessandro Scarlatti, endlich durch den — freilich noch eben so zahm- wie steif-contrapunctisch klingenden, demungeachtet geschichtlich bemerkenswerthen — „ersten Streichquartett“ von G. Allegri, dem Miserere-Sänger. Das unserem musikalischen Bildungsbewußtse in zunächstliegende 18. Jahrhundert stieg an der bezeichnend gegliederten Stimmungsleiter von R. M. Aubinot („Ariette“), zu J. G. F. Bach („Gesang mit Frauenchor“) zu J. P. Rameau's des geistreichen Musiktheoristen, experimentenreicher „G-moll-Clavier-suite“. Ueberspielend nach einer — sichtlich von Zellner — in fast zu äppigem, doch geistreich-modernem Sinne harmonisirten Clavier-Violinsonate P. Locatelli's ging das Programm organisch und chronologisch gleichberechtigt zu den bereits erwähnten Spenden Seb. Bach's. Dieser Riesengeist bahnte guten Weg den gleichnamigen Meistern J. G. Friedrich („Frauenchor“), C. Ph. Emanuel („Claversonate G-dur“) und Friedemann („zwei Clavier-Polonaisen aus G- und G-moll“). Solchem Aufschwünge in nach mannigfacher Seite hin der Jetztzeit Naheverwandtem gegenüber wirkten freilich R. Kysse's „Sopranarie mit Flöten-Viola-d'amour- und Clavierbegleitung“ und F. Veracini's „Sonate für Cellige und Streichquartett“ etwas abgeblaßt formelhaft und kühl, wenngleich auch da interessante Füge der harmonischen Föhrung zu unläugbarem Vorschein gedrungen waren. J. J. Rousseau's „Duo des roses“ für Sopran und Tenor ist hinwieder frisch, anmuthsreich, dabei selbstständig im Sinne ächt polyphoner Schreibart entworfene Tonsprache. Von einer ziemlich steifen „Aria di camera“ für Sopran von Fasse, an deren Stelle uns irgend ein Chorsatz dieses

Meisters, oder eine der vielen herrlichen gleicher Art beizählenden Arbeiten Raumann's, Seidelmann's, Schuster's u. a. Dresdner Meister jener muskergiebigen Zeit ungleich wünschenswerther gewesen wäre, ging es mitten in die — als erschrecklich matt-geschilberte — Strömung des mit Jos. Haydn anhebenden, bis zu sehr eng gezogenen Grenzen hinanreichenden und merkwürdigerweise mit Rubinstein abgeschlossenen Neugeistes, hinein.

Bezüglich der Aufführungsfrage alles Dargebotenen läßt sich hinblickend auf die theilhaftigen ansehnlichen Gesangs- und Instrumentalkräfte unserer Hofoper, des akademischen Gesangsvereins, der vorgeführten Conservatoriumszöglinge, des Hellmesberger'schen Quartettes und einzelner Virtuosenamen besten Klanges, wie u. A. der hiesigen Pianisten Dachs, Dunkel, Epstein und Scheimer, endlich der eben damals hier anwesenden H. Jael und Taubig, nur Vortheilhaftes berichten. Letzterer trug die oben erwähnte Suite von Rameau mit einer besonders charakteristischen Auffassung und klaren plastischen Darstellung vor. Außerdem spielte er noch die selten gehörte hochbedeutende Phantasie von Chopin. Der Schwerpunkt des ganzen Unternehmens ist ohne Frage, wie in Zellner's Ordnung und Lenktacte, auch in der meisterhaften Art seiner selbstständigen und begleitenden Vorträge auf dem „Harmonium“ zu erkennen. Dies Instrument kommt, so geistvoll behandelt, dem Orgelklange sehr nahe und ruft eine seltene Mannigfaltigkeit der Wirkungsarten zu Tage. Namentlich eignet sich das Harmonium für die Darstellung getragener Tonsätze. Zellner's Uebersetzungsweise solcher Stücke theils aus vocaler, theils aus instrumentaler, theils aus beide Arten mischender Sphäre in das Bereich des Harmoniumgemäßen ist ebenso anerkennenswerth, wie sein lebens- und seelenvolles Widerspiegeln derartiger Stoffe, und wie überhaupt der durch Zellner's Sachkenntniß und Thatkraft dem ganzen Unternehmen als solchem verbürgte künstlerisch-gesunde Kern. S.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— R. Wagner hat von der Direction des Nationaltheaters in Pest eine Einladung erhalten, daselbst zwei Concerte zu dirigiren.

— S. v. Bilow wird während des Sommers seinen Aufenthalt in Blankenborg bei Kopenhagen nehmen.

— Fr. Bettelheim, ist nach ihrer Genesung wieder im Hofoperatheater in Wien aufgetreten.

— Der Pianist Carl Taubig, der in den letzten Monaten durch Krankheit verhindert war sich künstlerisch zu bethätigen, befindet sich gegenwärtig in Jschl.

— Der Violoncellist D. Popper concertirt in den böhmischen Kurorten mit großem Erfolge.

— Frau Harries-Wipperfurth gastirte mit bedeutendem Erfolge in Prag und wird in Leipzig mehrere Gastvorstellungen geben.

— Frau Dufmann hat sich zur Stärkung ihrer etwas angegriffenen Gesundheit nach der Schweiz begeben.

Neue und neuinsudirte Opern.

— Die Aufführung der Verlioz'schen Oper: „Die Trojaner“ soll nun noch im kaiserlichen Theater in Paris stattfinden. Hr. Carbalho hat Rob. Schumann-Demant engagirt, welche die Rolle der Dido singen wird.

— Es soll Aussicht vorhanden sein, daß Cornelius' neue Oper „der Eid“ im Hofoperatheater in Wien zur Aufführung gelangt.

Musikfeste, Aufführungen.

— In Dedenburg fand am 28. und 29. Juni ein Sängerkongress statt, das erste, bei welchem deutsche und ungarische Sänger vereinigt waren. Zur Aufführung kamen u. A. Werke von Kreutzer, Schumann.

— In Lüttich fand am 7. Juli ein Musikfest statt, bei welchem Mendelssohn's „Walpurgisnacht“ (französisch) zur Aufführung kam.

Am 7. d. M. feierte der Gesangsverein der Pauliner in Leipzig sein 41. Stiftungsfest unter der Leitung des Dr. Langer. Mit besonderem Beifalle wurde unter den aufgeführten Stücken: die „Stiftungsfeier“ von Mendelssohn, „Matienzelt“ von Riez (aus dem von Dr. Langer herausgegebenen Repertorium) und „Neuer Frühling“ von Petschke, aufgenommen.

Auszeichnungen, Beförderungen.

Graf Bacciocchi ist zum Oberintendanten der kaiserlichen Theater in Paris ernannt worden; derselbe untersteht dem Ministerium des kaiserlichen Hauses und der schönen Künste.

Der artistische Director der Gesellschaft der Musikfreunde, Dr. Joh. Herbeck in Wien ist zum zweiten Vice-Capellmeister ernannt worden.

Die Großherzogin von Weimar hat Berlioz, nachdem sie die Partitur seiner Oper „die Trojaner“ kennen gelernt, ein begeistertes Schreiben und einen Diamantenring zustellen lassen.

Todesfälle.

In Turin starb am 22. Juni der Capellmeister und Kirchencomponist Luigi Felice Rossi. Er war im Jahre 1805 in Branzuzzo geboren, und ein Schüler Singarelli's und Mattei's.

Nekrolog.

Christian Gottlieb Müller,

geb. am 6. Feb. 1800, zu Niederoberrwitz bei Zittau, gest. am 29. Juni 1863 in Altenburg als Hof- und Stadtmusikdirector, war der Sohn eines armen Leinwebers und Dorfmusikanten, und zeigte

schon früh als Knabe Lust und Begabung zur Erkennung der Kunst. Nachdem er ein Jahr die Weberei getrieben, ging er in die Lehre des Stadtmusikus Zimmermann in Zittau. Schon in dieser Zeit componirte er viel. Später ging er nach Würzen und Dresden, besuchte dort mit E. M. v. Weber, der ihn in seinem Streben immer aufmunterte, dann nach Göttingen, von wo aus er 3. Später Compositionen zur Durchsicht nach Cassel brachte. Später erhielt er eine Stelle in Leipzig als Violonist im Theater- und Concertorchester. Hier in Leipzig ertheilte er Generalbassunterricht und zählte auch Rich. Wagner, Franz Abt u. A. zu seinen Schülern. 1829 ernannte ihn die Orchestergesellschaft Cäterpe zu ihrem Director und hatte an ihm einen sehr thätigen und kenntnißreichen, erfahrenen Leiter, der sie vergeblich emporgehoben, daß die Winterconcerte dieses Vereines immermehr vom Publicum frequentirt wurden und eine ehrenvolle Stelle neben den Gewandhausconcerten einnahmen. Dabei war er im Componiren unermüdet. 1838 wurde er zum Stadtmusikdirector in Altenburg erwählt und nach Berg's Tode wurde er auch Hofmusikdirector daselbst, welche beiden Stellen er bis an sein Lebensende bekleidete.

Er schrieb fünf Symphonien, von denen zwei gedruckt sind und die ersten vier in den Gewandhaus-, alle fünf aber in den Cäterpeconcerten aufgeführt wurden, verschiedene Concert- und Festouverturen, ein Oratorium: Christus am Kreuze, 2 Opern (Rübezahl und Ombro), verschiedene Symmen, Oden, Kirchenmusiken, Lieder, viele Streichquartette, Concertinos für einzelne Instrumente u. s. w.

Ueber ihn und seine Compositionen spricht sich R. Schumann in verschiedenen Recensionen, gesammelt unter dem Titel „Musik und Musiker“ in lobender und hochschätzender Weise aus (z. B. über die dritte Symphonie). Er ruhe in Frieden!

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien

im Verlage von

Friedrich Hofmeister.

Abt, Frs., Op. 248. 4 Lieder f. eine Singst. mit Pfte. (No. 1, Ueber die träumende Erde. 7 1/2 Ngr. No. 2, So schlummere sanft. No. 3, Morgenständchen. No. 4, Vöglein im Käfig. à 5 Ngr. compl. 15 Ngr.

Bergson, M., Op. 52. Un Souvenir. Rêverie p. Pfte. 12 1/2 Ngr.

Op. 55. Vénitienne. Barcarolle-Etude p. Prte. 10 Ngr.

Blum, Alfr., Op. 4. Die Vatergruft. Ballade v. Umland, f. Bass (od. Bariton) m. Pfte. 7 1/2 Ngr.

Böhner, L., Op. 53. Variationen über „God save the queen“, f. Orgel (od. Pfte.). Neue Ausg. 7 1/2 Ngr.

Brunner, G. T., Op. 422. 6 kleine u. leichte Rondinos über Volksweisen f. Pfte. zu 4 Händen. 1 Thlr. 5 Ngr.

Idem einzeln: No. 1, Miss Lucy Long. No. 2, Yankee Hoodle. Nr. 3, Spinn', meine liebe Tochter. No. 4, Der kleine Tambour. No. 5, Loreley. No. 6, Spazieren wollt' ich reiten. à 7 1/2 Ngr. 1 Thlr. 15 Ngr.

Dupont, Aug., Op. 42. Valse (Bm.) p. Pfte. 15 Ngr.

Laditsky, Jos., Ausgewählte Tänze f. eine Violine. Op. 81. Lichtenstein-Walzer. Op. 85, Duoro-Walzer. Op. 86, Die Elfen. Walzer. Op. 92, Leinates Klänge. Walzer. Op. 104, Natalien-Walzer. à 7 1/2 Ngr. Op. 112, Militär-Galopp. 5 Ngr. Op. 145, Frühlingsgrüsse. Walzer. Op. 193, Waldmeisters Brautfahrt. Walzer. Op. 214, Wilde Rosen. 3 Polkas. Op. 219, Lilie, Rose und Myrthe. 3 Polkas. à 7 1/2 Ngr. 2 Thlr. 20 Ngr.

Lindpaintner, P. v., Op. 170. No. 5, Hymne nach d. 67. Psalm Davids, f. 2 Ten. u. 3 Basse. Stimmen. 7 1/2 Ngr.

Lysberg, Ch. B., Op. 92. 2^{te} Duo, sur Oberon, Preziosa, Freischütz de Weber, p. 2 Pfte. 2 Thlr.

Op. 93. Bergeronnette. Caprice p. Pfte. 17 1/2 Ngr.

Mayerhöfer, A., Op. 6. Parafrazi z piosnek ukrainskich na Fortepian. No. 1, Dumka. 15 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 6. Sonate (E) f. Pfte. zu 4 Händen eing. v. R. Wittmann. 2 Thlr.

Mozart, W. A., Sonaten f. Pfte. u. Violine, f. Pfte. zu 4 Händen eing.

v. R. Wittmann. No. 7 (B) 1 Thlr. 5 Ngr. No. 8 (Es).

1 Thlr. No. 9 (F), 1 Thlr. 8 Thlr. 5 Ngr.

Papendieck, H., Op. 6. Tarantelle p. Pfte. 17 1/2 Ngr.

Op. 7. Douze Etudes mélodiques p. Pfte. 1 Thlr. 10 Ngr.

Richards, Br., Op. 73. Adepto fideles. Portugiesische Volkshymne, f. Pfte. 22 1/2 Ngr.

Op. 83. Ariel. Walzer-Capriccio f. Pfte. 17 1/2 Ngr.

Sobien erschien:

Auf Weil!

Turner-Fest-Marsch

für das

dritte deutsche Turnerfest in Leipzig.

Ueber das Lied:

**Auf ihr Brüder, lasst uns wallen
in den grossen heiligen Dom!** (v. Stuhz.)

Für Pianoforte

componirt von

Friedrich Diethel.

Preis 3 Ngr.

Leipzig.

Verlag von C. F. KAHNT.

Leipzig, den 24. Juli 1863.

Neue

Die neue Zeitschrift erscheint jede Woche
1 Bogen von 2 oder 1 1/2 Bogen. Preis
des Jahrganges (in 2 Bänden) 4 1/2 Thlr.

Unterworfne des Verlags & Man-
Abonnement nehmen alle Buchhändler, Musik-
Händler und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Wien: Schönbach'sche Buch- & Musik-Handlung (M. Schönbach) in Wien.
Ad. Christoph & W. Kuhn in Prag.
G. Schönbach in Zürich.
Walter Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 4.

Neunundfünfzigster Band.

B. Schönbach & Comp. in New York.
L. Schönbach in Wien.
W. Schönbach in Warschau.
C. Schönbach & Comp. in Philadelphia.

Inhalt: „Glück und die Oper“ von A. B. Marx. Von E. Schelle. (Fortsetzung.) — Eine Aufführung des Meibelschen Vereines in Leipzig. — Correspondenz. — Kleine Zeitung (Lagegeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

„Glück und die Oper“ von A. B. Marx.

Von
E. Schelle.
(Fortsetzung.)

Die detaillirtere Schilderung der italienischen Oper beginnt Hr. Marx, wie billig, mit dem Gedichte und knüpft dabei an die Wahl des Stoffes an, als an den „ersten Charakterzug, den wir an dem Künstler gewahr werden“. (S. 44.) Denn „ein jeder Künstler ergreift den seiner Natur und jedesmaligen Richtung entsprechenden Stoff“, und „nicht bloß die einzelnen Künstler, die Nationen selber werden durch diese Wahl gekennzeichnet. Die Hellenen fanden ihre Befriedigung in der Herstellung des Ideals, die Römer in den Megeleien der Gladiatoren und Löwen“; — das ist die Moral der Fabel. Den ersten Charakterzug der ersten Oper bezeichnet die Vorliebe für die den Sagen und Persönlichkeiten der Griechen und Römer entnommenen Stoffe, einige mittelalterlich aufgefaßte Bilder aus dem Morgenlande zugerechnet und bei Gelegenheit der folgenden Riste von klassischen Namen werden wir belehrt, daß der fabelhafte Rhamses II. von den Griechen Sesostris genannt wurde. Diesen klassischen Persönlichkeiten gesellen sich als helfende Mächte die „himmlischen Heerschaaren des Olymps“ zu, die sich zu dem „lange vor unserem Zeitabschnitte und fortwährend die Herrschaft behauptet hatten, wenn auch nur auf den Schaubühnen, bei den Festen der Fürsten und in den allegorischen Dichtungen der Hofpoeten“. Was aber thaten diese Helden und Götter auf der Opernbühne? — „Sie liebten“, ruft Hr. Marx verächtlich aus: — Im Grunde aber thaten sie doch wenig daran!

Aber es konnte ja nicht die wahre Liebe sein; denn jene Helden und Herrscherinnen sind nur „larven- und flitterreiche Maskenanzüge, aus denen das ewig gleiche Gesicht der alltäglichen Vergnüglichkeit breit hervorschaut“. Zu ihnen paßt weder die wahre Liebe, „noch hätten sie sie ganz ausfüllen können“.

Damit wird als der zweite Charakterzug der großen Oper das „Schaugespränge“ motivirt, es wurde „dem Auge vor-

gebildet, wo man tieferer Anregung nicht mächtig war, oder nicht mehr beehrte.“

Da jedoch dies Alles zur Unterhaltung auf die Länge nicht hinreichen wollte, so war ein Drittes notwendig, nämlich „Ver-
reicherung und Mannigfaltigkeit des tatsächlichen Inhaltes durch Verdoppelung seines Hauptmoments und durch fremdartige Zusätze“ (49), d. h. es wurde neben das eine Liebesverhältniß ein zweites, wo möglich ein drittes gestellt und der Liebe alle verwandten und fremden Motive zugesellt — „kurz der ganze gemeine und gemüthfremde Hofwust, den man mit jenen Masken aus der schlechtesten Zeit der römischen Kaiser herübergenommen und an den kleinern Höfen täglich zu beobachten hatte. Dies Alles, Leppigkeit, Ehrsucht und Intrigue lag auch in der Sinnesart der Italiener jener Zeit“ und „die Oper war das Kind des wirklichen Lebens, dem Erzeuger Zug um Zug sprechend ähnlich“.

Dieses wird nun an den Texten zweier Opern von Scarlatti und Händel im Besondern durchgeführt und dann der Schluß gezogen, daß die italienische Oper eigentlich ein „dolce far niente mit seinem Habschummer des Geistes und Gemüthes, wie Banquiers nach fettem Mahle“ genehm finden, sei. „Ein Drama ist das nicht, und giebt das nicht.“

„Und wenn es ein Drama! Was soll hier Musik?“ — sie, die die Stimme der „einfachen unverständlichen Natur“ ist: „was konnte sie hier?“ — (57.)

Was kann sie überhaupt in einem wahrhaftigen Drama? —

Die Anwendung der socialen und namentlich politischen Zustände auf die musikalischen Leistungen der Völker ist, wie es scheint, ein Stedenpferd der deutschen musikalischen Puristen; wiewol derartige Expectorationen weder uns klüger, noch die Geschichte weiser machen. Weit passender und praktischer war es, das Wesen der Musik, wie es sich geschichtlich darlegt, zu erfassen und aus ihm vorläufig die Erscheinungen zu beurtheilen, als voreilig die in der Geschichte waltende Vernunft zu corrigiren. Wie die Sculptur in der antiken Welt den natürlichen Mittelpunkt der künstlerischen Phantasie bildet, so mußte, sobald die christliche Anschauung den Schwerpunkt des menschlichen Daseins einseitig auf das seelische Wesen warf, die Musik, der reinsten und unmittelbarsten Ausdruck des Gemüthslebens mit seinem unbestimmten Sehnen und Hoffen, eine ähnliche Bedeutung und Stellung zu gewinnen. Wie aber sollte diese, aller objectiven Stützen entbehrende, schwächern in sich

zusammengekauerte Kunst einen Halt finden, als sie nach jahrhundertelanger Pflege in Kloster- und Kirchenhallen zum ersten Male in das bunte Weltleben trat? Sie bedurfte vor allem ausgebildeter menschlicher Typen, um die Sprache der Leidenschaften zu erlernen, eines fertigen Apparates von Situationen, um sich in dem dramatischen Ausdruck zu üben. Und ein Glück war es, daß ihre *Rossinace* mit jenem Traume vom antiken Drama die Stoffe und Personen des classischen Alterthums entgegenführte, welche der Phantasie Anregung und eine bestimmte Richtung gaben, den Sinn gleich anfangs vom Gemeinen ablenkten. So waren also jene Helden und Götter, welche nur eine oberflächliche, leichtsinnige Beobachtung für Namen von leerem Schall für izzontische Gebilde nehmen kann, weil sie nicht mit der Gegenwart in unmittelbarer Beziehung standen, in der That allgemeine, das rein Menschliche in der Mannigfaltigkeit seiner Gattungsunterschiede darstellende Formen, durch die Musik wurden sie zu concreten, — nicht in Wort und Handlung, sondern im musikalischen Ausdruck, — Erscheinungen. Sie liebten sich, zum Entsetzen des Hr. Marx, weil die Liebe das fundamentale Element der Musiksprache ist. Ob sie wahr und rein war, diese Liebe, ob nur Tändelei, darauf konnte es vorläufig nicht ankommen, da die Musik nur die intensiveren Grade der Leidenschaft, nie aber deren sittlichere Schattirungen und noch weniger die sittlichen Motive wiederzugeben vermag, und der Phantasie des Musikers die Ergänzung des Gedichts überlassen blieb. Daß ferner das Schaugepränge als Bedingungen der jungen Oper auftrat, daß sich die Liebesverhältnisse vervielfachten, war ganz in der Ordnung, das erste als Anregungsmittel für die musikalische Phantasie, das zweite, um die Peripherie der Leidenschaften durch eine mannigfaltige Scala von Momenten zu erweitern. Kurzum, die Italiener handelten als Leute von Einsicht und Bildung; sie wollten weder, noch konnten sie ein Drama nach modernen Ansprüchen schaffen, sie gaben schlechtthin musikalische Gebilde dieser Form in Ermangelung einer andern; sie ahnten mit richtigem Instincte, daß die Vielseitigkeit eines dramatischen Ausdrucks die Virtuosität in der Zeichnung des „Einzellebens“ als unerlässliche Bedingung voraussetzt. Hätte sich Hr. Marx in der Geschichte der bildenden Künste etwas umgesehen, so würde er denselben Standpunkt künstlerischer Anschauung in den ältern italienischen Malerschulen wiedergefunden haben; so viel ich aber weiß, ist dieser ihnen nie zur Decadenz angerechnet worden.

Bei solchen Prämissen muß nothwendig der Conflict mit der Geschichte endlich zum offenbaren Bruche führen, der sich auch schon bei der Entwicklung des „musikalischen Ausbaus“ einstellt. Mit dem precären Maßstabe moderner Ansprüche die Erscheinungen messend kann der Verfasser natürlich nur Widersprüche auffinden, und der bei jeder Gelegenheit ausgehängte philanthropische Spruch: man könne von einem Volke nur das verlangen, was Natur und Geschichte aus ihm gemacht haben, dient dazu, den Gegensatz des „so sollte es sein und so ist es“ recht schneidend hervorzuheben. Das einseitige Vormalten des musikalischen Elements und näher des Gesanges, das bezeichnet die große Verwirrung dieser Schule und Zeit. Sie begründet sich auf die Gewalt Herrschaft der Melodie, oder genauer gesagt „einer allein herrschenden Melodie“, in der „die Subjectivität, das alleinige Gelten oder Vormalten der Persönlichkeit den gewissen Ausdruck findet?“ (59.) Ich bitte, die Aufmerksamkeit auf diesen Satz zu richten, mit dem Hr. Marx unbedachtsam eine Waffe gegen sich selbst geschmiedet hat. — Für die allein herrschende Melodie mußten durchaus die günstigsten Stimmen erkoren werden, und damit war zunächst die

Herrschaft der Sängern und Castraten entschieden, deren physische und moralische Eigenschaften den Verfasser zu interessanten Erörterungen begeistern. Danach bestimmt sich nun „durchaus folgerichtig die ganze Anlage der Musik“, d. h. die Stellung einer dreitheiligen oder dreisätzigen Symphonie als Overture, die Bevorzugung der Arie und in Folge des unvermeidlichen Hervortretens der Gesangsvirtuosen die formelle Anlage dieser Arie nach der Chiffre „H. S. M. S. D. C.“, d. h. Hauptsatz, Mittelsatz, Da capo, oder mit andern Worten nach der „ersten oder zweiten Rondoform“ (70). Wann diese Form erfunden sei, darüber ist der Verfasser in Zweifel, aber „sie mußte sich gestalten, sobald man über die Grenze des Liedsatzes hinausging. Dies geschah wol Schritt für Schritt“. (71. Anmerkung.) Nein, Hr. Marx; denn die vollständig entwickelte Arie der Venetianer entbehrt noch zur Zeit Scarlatti's des Mittelsatzes; dieser scheint vielmehr aus der neapolitanischen Gesangsschule zu stammen und kam, soviel jetzt erweislich ist, nach Scarlatti in allgemeineren Gebrauch. —

Beiläufig muß ich hier bemerken, daß es mit jenen sogenannten Rondoformen nicht ganz richtig steht. Ich weiß, daß Hr. Marx ein ganzes Nest derartiger Gestaltungen im Sack trägt, und sie nach Gelegenheit nummernweise aufzählt. Dies hindert jedoch nicht, daß die Theorie selbst falsch ist, denn die Geschichte kennt nur eine Rondoform, d. h. eine Satzform, die dem Hauptgedanken ohne eigentlichen Nebensatz in dreimaliger Vorführung behandelt. Sie entstammt dem alt-französischen Rondeau und ihre Verwendung als Arie gehört der französischen Schule an. Eingeführt in die italienische Oper wurde sie keineswegs von Piccini, wie Jahn irrig behauptet, sondern schon früher und zwar wahrscheinlich von Gluck selbst, in dessen *Telemaco* sich wenigstens das erste vollkommenere Beispiel vorfindet, wiewol es vor ihm an Ansätzen nicht fehlte. Die spätere Verbindung dieser Form beweist nicht die Legitimität der Marx'schen Familie. —

Die Bestimmung der Arie wird vor Allem auf die Virtuosität des Sängers, dann auf seine Macht über das Gemüth bezogen; die letztere Eigenschaft kommt indeß nur ausnahmsweise zur Anwendung und fällt außer dem begleitenden Recitativ der einfachen Arie (Cavatine) zu. Aus diesen Ursachen ist die erste hervortretende Partie die Passage, welcher als „creathlichem Ausbruche der sich selbst überlassenen oder der im Unbestimmten schwebenden Lebenslust sich wiegenden Seele“ nur in seltenen Ausnahmefällen tiefere Bedeutung zuerkannt werden kann. Ueberhaupt ist die eigentliche Coloratur nur „Stimmbewegung rein musikalischen Gehalts, Wirkung aufs Ohr ohne Anspruch auf Theilnahme des Gemüths“, und zwar um so mehr, als der musikalische Gehalt nothwendig gering sein kann, „weil die stimmgünstigen Motive selbst sehr beschränkt sind.“ (73.) Schon die hieraus sich ergebende übermäßige Ausdehnung muß die Lebendigkeit der Handlung lähmen; mit einem Worte: überall ist dem Drama der Lebensweg abgeschnitten.“ (76.) Schließlich wird mit Bezug auf Heine und Chrysander die Frage: „ob die italienische Opernmusik irgend einem Begriffe von Schönheit entspricht, oder sich — ein höchst zweideutiges Lob — der Natur nähert“ — abgewiesen, denn es handelt sich nur darum, „ob sie wahrhaft dramatisch, thatsächlich, ob sie die handelnden Personen nach Charakter und Lage bestimmt hinstellt“ (78), und das Endresultat des Ganzen ist, daß für die damaligen Componisten „weder der ernste Anspruch der Handlung, noch die Strenge des Charakters, noch der Sturm der Leidenschaft“ vorhanden sei. (80.)

In der That! Dieses Finale ist ein Meisterstück schlauer

Diplomatentumst. Hr. Marx weiß sich pfliffig den Rücken zu decken; hinter seinem Vordwerk: darum handelt es sich nicht — kann er nun ruhig den Gründen gegen seine aufgestellte Caricatur der italienischen Musik gewähren lassen. Nur schade, daß die Frage falsch gestellt ist; denn hier, Hr. Marx, kann es sich nur darum handeln, ob die italienische Musik die Elemente zu den früheren Formen des dramatischen Ausdrucks enthält, ob sie mithin zu diesem Ziele einen Fortschritt aufweist. Wohl mußte daher auf dem Gedanken der Schönheit eingegangen werden; denn, obgleich Plato gesagt hat, „was schön sei, ist schwer zu sagen“ (77), so müssen wir doch leitende Begriffe davon in unserm Bewußtsein haben, oder wir begeben uns von vorn herein alles Rechtes auf Bestimmungen über den dramatischen Styl. Ich beziehe mich hierbei im Besondern auf die Anmerkung über Reichardt (40), wo der „geistreiche alte Herr“ mit seiner Bezeichnung der italienischen Oper als der Periode des schönen Stils unsern Verfasser in den Harnisch bringt. Von dem Prädicate des „schönen Stils“ will nun Hr. Marx entschieden nichts wissen und auf der andern Seite spricht er der italienischen Kunst allen dramatischen Charakter ab. Somit sind wir genöthigt, uns selbst einen Weg zu bahnen, da wir einmal an den Krebsgang dieser kunstgeschichtlichen Periode nicht glauben wollen, und selbst gegen seinen Willen soll uns Hr. Marx dazu behülflich werden.

Die alleinige Herrschaft der Melodie begründete nach dem Verfasser den Verfall der idealen Kunststrichtung; „denn in der Melodie findet das Vordwalten der Persönlichkeit den gemäßen Ausdruck, wie in der Polyphonie „Personen, die sich mehr oder weniger von einander unterscheiden, in Handlung treten“. Den Italienern aber lag die Befriedigung der Subjectivität an der reinen und alleinherrschenden Melodie näher als die Polyphonie, ungeachtet ihres „größeren geistigen Reichthums“. In diesem Gedanken ist eine Wahrheit; allein sie gereicht, wie schon bemerkt, dem Verfasser selbst zum Nachtheil. Denn mit jener Definition wird das Stadium des poetischen Ausdrucks bezeichnet, welches jegliche Kunst in ihrer Entwicklung zu durchlaufen hat, d. h. jener Standpunkt, auf dem das allgemeine Menschliche zur isolirten Persönlichkeit in der Form des Einzel Lebens durchgebildet ist. Diesen Standpunkt aber will der Verfasser für die Oper nicht anerkennen.

Ich frage nun Hrn. Marx, ob bei der Schilderung des Einzel Lebens als solches der Contrast auf und nieder wogender Stimmungen und Gefühle keines wahrhaft dramatischen Ausdrucks fähig ist. Der einseitige Formalismus thut dem ebenso wenig Eintrag, wie die stereotype Wiederkehr bestimmter Formen und Motive der Dramatik der Antike, und die Musik, diese flüssige Sculptur, bedurfte bei ihrem unbefestigten centrifugalen Wesen vor allem eines schematisch ausgeprägten Formenbildes, in dem der Wellenschlag des Gefühlslebens sich regelte. Es kommt nur darauf an, das musikalische Mittel zu finden, welches die Monotonie der Form durch anregenden Wechsel aufhob, und dieses tritt uns in der Passage, oder vielmehr der Coloratur entgegen. — Ja der Coloratur! — Ja wohl, in derselben und zwar in der großen Brillantcoloratur der solennen Arie. — O ich weiß, daß eben diese Coloratur das vornehmste Ziel der Angriffe gegen die italienische Musik ist; man hat sie sogar mit dem Hops des 18. Jahrhunderts in Verbindung gebracht, denn man ahnte ja nicht, daß ihr Lebensalter viel weiter, bis in die graue Zeit des ersten Mittelalters hinauf reicht. Jetzt, wo die Neuntenschrift keine räthselhafte Hieroglyphik mehr ist, wo ein großer Theil von Kirchengesängen aus dem 8. und 9. Jahrhundert in ihrer Ursprünglichkeit

bloß liegt, jetzt sehen wir aber diese Coloratur, merkwürdig genug, an der Schwelle einer großen und langen Kunstperiode in vollster Blüthe und mit einer Fülle von rhythmischen wie melodischen Nummern prangen, gegen welche sogar die modernen Musterbilder zurücktreten; und ebenso sehen wir sie im 17. u. 18. Jahrhundert, wiederum an der Schwelle einer neuen Stylperiode, mit gleicher Herrschaft auftreten. Das, meine ich, beweist vorläufig so viel, daß dieser Styl tiefer begründet war, als dem „Bedürfnisse träumereicher Hörer“ genug zu thun, welche „die Wellen des Genusses im Halbschlummer der Seele wollüstig einschlürfen“. (80.) Für den dramatischen Ausdruck, wie ihn jene Zeit verlangte und verlangen mußte, war aber die Coloratur vorzüglich geeignet, weil sie in Folge ihrer instrumentalen Factur dem Ausdrucksvermögen den weitesten Spielraum gewährte. Dieselbe Passage konnte in den Organen eines genialen Virtuosen heute das leichte Spiel süßer Tändelei, morgen das großartigste Bild mächtiger Leidenschaft abstrahlen, und hierin liegt der Grund, warum Sänger und Sangerinnen damals den Dichter und Musiker in den Hintergrund drängten, wie in neuerer Zeit der Pianovirtuose den schaffenden Componisten; warum ferner auf die Stimmbildung des Soprans als des vollkommensten Instrumentes eine so ängstliche Sorgfalt, eine so überaus lange Zeit verwandt wurde. Daß Eitelkeit und Virtuosität auf der einen Seite, Indolenz und Genußsucht auf der andern das Bild künstlerischen Wirkens und Aufnehmens trübten: mein Gott! ein jeder gesunde Organismus treibt Parasitenauswüchse. Muß man deshalb mit dem Bade das Kind verschütten? —

Mit einem Worte, die Arie sollte freilich die Virtuosität des Sängers, aber damit zugleich „seine Macht über das Gemüth“ enthalten, und diese Eigenschaft kam keineswegs „gewissermaßen und ausnahmsweise“ zur Anwendung, wie Beispiele in Fülle bezeugen, und der „Philister“ konnte somit getrost sich „aufs Glatteis der Kunst“ (69) begeben; es widerfuhr ihm nichts Böses, wosfern er nur das Gute suchte.

Der „Sturm der Leidenschaft“ wäre also wenigstens möglich und findet sich in vielen Gebilden wirklich vor; auf den „ernsten Anspruch der Handlung“ wie auf die „Strenge des Charakters“ mag aber die italienische Oper ruhig Verzicht leisten, auf das Erste, weil es als ein dem musikalischen fremdes Element außerhalb ihrer Peripherie lag, auf das Zweite, da es sich hier um allgemeine menschliche Typen handelte. Ueberhaupt verhält es sich mit der musikalischen Schilderung dramatischer Charaktere auf eine eigenthümliche Weise, da weder die sittlichen Motive noch die sittlichen Conflict der Handlung, sondern nur der Reflex dramatisch situirter Persönlichkeiten in bestimmten Stimmungen musikalisch gezeichnet werden kann. Die Oper beruft sich schon durch ihre Sprache auf eine ideale Welt, wo die Handlung nur Schein ist und das Pathos sich an die Maschinerie des Wunderbaren lehnt, und es giebt in Wahrheit nichts Widerlicheres, nichts ästhetisch Ungefundenes, als die opernhafte Behandlung historischer Stoffe, wie z. B. die Hugenotten, in denen die Geschichte selbst zur ersten Tragödie wird. Hieraus ergiebt sich zugleich die Verechtigung der mythologischen Welt und der zur Sage gewordenen Geschichte für die alte italienische Oper, und eben daraus widerlegen sich von selbst die Vorwürfe, welche man den Wagner'schen Stoffen gemacht hat. Von einer Zeit aber zu verlangen, was nicht in ihrer Mission lag, an ihr zu tabeln, weil sie sich gerade so und nicht anders äußerte: das beweist zum Mindesten eine sehr dilettantenhafte Anschauung von der Geschichte selbst.

(Schluß folgt.)

Eine Aufführung des Niedelschen Vereines in Leipzig.

Es ist von Bedeutung, daß mit dem großen Aufschwunge, den die schöpferische Thätigkeit auf musikalischem Gebiete in dem letzten Decennium genommen hat, ein immer tieferes Eindringen in die bedeutenden Werke vergangener Zeiten Hand in Hand geht. Im Gegensatz zu der Anschauungsweise des vorigen Jahrhunderts, welches in der sogenannten Epoche der Aufklärung wenig Sinn für ein treues, objectives Erfassen fremden Geisteslebens hatte, sehen wir, wie in unserer Zeit in sich immer steigender Weise die Fähigkeit zunimmt, mit congenialen Geistes einzubringen in das Eigenthümliche anderer Kunstepochen, und das Streben rege ist, ihre Schöpfungen in lebendiger Darstellung erwachen zu machen. Nachdem durch die höchst verdienstvollen Arbeiten gelehrter Forscher der große Reichthum älterer Tonkunst erschlossen wurde, war es nun die Aufgabe künstlerisch organisirter Naturen, den dann bloß abstracten Wissens zu durchbrechen, und Allen zur Erhebung und Freude eine neuwunderbare Tonwelt zu erschließen. Unter den Männern, welche mit Concentration aller ihrer Kräfte dieses Ziel verfolgten, wird Carl Niedel, der Gründer des Niedelschen Gesangsvereines, immer unter den ersten genannt werden müssen. Derselbe hat es mit der eisernen Energie, die uns nur dann erfüllt, wenn wir ein wahrhaft großes Vorhaben verwirklichen wollen, dahin gebracht, daß die von ihm veranstalteten Aufführungen zu einer hohen künstlerischen Vollendung gediehen sind. Besonders bei Chormerken a capella wo die Ausführenden der Unterstützung durch Instrumente entbehren, hätte man es vordem nicht für möglich gehalten, mit Sängern, die Dilettantenkreise angehören, solche Resultate zu erzielen. Hier sehen wir eine Aufgabe verwirklicht, die eine der wichtigsten ist, welche die Gegenwart zu lösen hat. Sie besteht darin, daß auch diejenigen, welche ihr Leben nicht ausschließlich der Kunst widmen, nach Maßgabe ihrer Fähigkeit mitthätig Antheil nehmen an der Darstellung und Verwirklichung von Kunstwerken. Wenn der Staat diese Bestrebungen, welche von Einzelnen mit persönlicher Aufopferung angebahnt sind, unterstützen würde, so wäre dies der erste und wichtigste Schritt, eine wahrhaft künstlerische Bildung im ganzen Volke zu erzielen. Damit wäre zugleich ein Damm entgegengesetzt gegen den überwuchernden Dilettantismus, der so sehr dazu dient, in der Musik ein kleinliches und vergärrtes Empfindungsleben zu zeitigen. Die natürliche Folge hiervon ist, daß ein Publikum, in dem so verbildete Individuen zahlreich vorhanden sind, unfähig wird, ein großes und tiefes Gefühlsleben nachzuempfinden, und daß dann jeder gewaltige und energische Ausdruck in so entmenschten Persönlichkeiten Entsetzen hervorruft; da sie nur gewöhnt sind, sich in einem Nichts „flacher Unbedeutendheit“ zu schaukeln. Und da sind die alten Werke kirchlicher Tonkunst ganz geeignet, das Gemüth wieder an die erhabenen Schauer der Unendlichkeit zu gewöhnen, den Geist zu großem Gefühlsleben zu erheben. Allerdings muß es, wenn solche Ziele erreicht werden sollen, der Dirigent dieser Werke auch verstehen, dieselben dem Ausführenden zu innerem Eigenthum zu machen, damit sie dann mit Theiligung ihrer ganzen Persönlichkeit bei der Ausführung derselben thätig sind. Dies versteht nun Niedel in geradezu meisterhafter Weise. Die Methode des Studiums von Chormerken, welche er anwendet, ist eine ganz neue. Dadurch, daß Niedel überall, wo es thunlich ist, die lateinischen Texte ins Deutsche übersetzt, dabei ebenso sehr auf sinngemäße Wortstellung, wie auf engen Anschluß an den musikalischen Ausdruck

Rücksicht nimmt, giebt er den ausführenden Sängern sogleich einen festen Anhalt, der ihnen das Verständniß der Musik vermittelt. Es steht dies Verfahren auch im vollen Einklange mit dem Stande der Kunstentwicklung der Gegenwart. Wir verlangen jetzt zu der Wärme des Herzens auch das Licht des Geistes; denn nur wo Beides aufs Innigste verbunden ist, entsteht ein wahrer Kunstgenuss. Weiter weiß Niedel das Augenmerk der Ausführenden auf richtige und energische Betonung der Worte, ebenso auf ein sinnvolles Phrasiren der musikalischen Perioden zu richten. Tritt dann von Seiten des Dirigenten eine immer auf das Totale gerichtete Auffassung hinzu, hat er die Fähigkeit, einen großen Zug in das aufgeführte Tonwerk zu bringen, so sind die wesentlichsten Forderungen erfüllt, welche zu stellen sind. Und Alles dies ist bei Niedel der Fall. Man sieht, wie er sich aufs Tiefste in die Kunstwerke eingelebt, wie er sie mit vollem Gemüthe nachempfunden und mit scharfem Blicke ihre charakteristischen Eigenschaften erkannt hat. Und dies bewährt Niedel auch bei der Zusammenstellung seiner Programme. Er nimmt hierbei sowohl die notwendige Rücksicht auf den Wechsel der Stimmungen, wie er auch immer dahin strebt, entferntere Kunstepochen durch überleitende Mittelglieder zu verknüpfen.

Das Programm der am 12. Juli stattgehabten Aufführung zeigte dies von Neuem. Die aufgeführten Werke sind durchweg Schöpfungen von hervorragender Bedeutung. Gabrieli's zwölfstimmiges „Benedictus“ ist ganz geeignet, uns sogleich in eine erhabene, weihenolle Stimmung zu versetzen. Gabrieli behandelt einen jeden der drei Chöre als ein selbstständiges Individuum. Der erste Chor besteht aus Sopran-, Alt- und Tenorstimmen; der zweite aus Alt-, Tenor- und Bassstimmen, der dritte wird nur von Männerstimmen gebildet. Der ganze Tonorganismus ist also in drei Stimmengruppen getheilt, von denen wieder eine jede ein in sich gegliedertes Ganzes repräsentirt. Auf den ersten Blick erkennt man, wie nicht etwa eine abstracte Stimmencombination von dem Componisten erstrebt wurde, sondern wie er das Ganze aus dem lebendigen Gefühle des elementaren Konlebens heraus geschaffen hat. Meisterhaft ist die Art und Weise, wie der Charakter der Stimmengruppen zu contrastirenden Wirkungen und zu machtvollen Steigerungen verwendet wird. Bringt Gabrieli alle drei Chöre gleichzeitig, so finden wir in jedem derselben eine verschiedenes Princip der Gruppierung der engen und weiten Harmonielagen. Man könnte aus dieser Behandlungsweise eine Kunst der Instrumentation für Vocalecompositionen abstrahiren. Und nur hiedurch wird jener wunderbare Eindruck erzielt, den wir bei der Erklingen dieser Harmonien erhalten, die in ruhig erhabenem Gewoge unser Ohr berühren. Vortreffenswerth ist es auch, daß in den älteren Compositionen der Gegensatz des Charakters der Dur- und Mollaccorde kein so scharfer ist, wie in den spätern Werken. Der Ausdruck hat noch nicht das Gepräge des individuellen Gefühls erlangt, demohngeachtet finden wir aber einen reichen Wechsel verschiedener Stimmungsgrade.

Magari's „Lamentation“ deren poetische Grundlage ein Klagegedicht des Propheten Jeremia's bildet, ist eine der herrlichsten Elegien, die unsere Kunst überhaupt aufzuweisen hat. In der Gestaltung der Form schloß sich der Componist eng an den Dichter an, so daß jede selbstständige Strophe auch als ein musikalisch abgeschlossener Satz erscheint. Hier sind es besonders die Schlusssätze mit ihren verhallenden Klagen, die wie ins Unendliche zu verschweben scheinen. Die öftere Anwendung der leeren Quarte bei den Cadenzen trägt viel zu dieser Wirkung

bei. Der Charakter des ganzen Stückes ist der einer milden Wehmuth, verbunden mit innigster Göttergebenheit. Die häufige Verwendung von Bruchstücken giebt dem Ganzen ein fast modernes Gepräge, indem der Ausdruck oft der individuell melodischen Gestalt nahe kommt. Ueberhaupt drängte sich uns bei Anhören der Werke altitalienischer Kirchenmusik wiederholt die Wahrnehmung auf, wie in allen nachfolgenden Kunststücken kein Componist dieser Stilweise Mahlerwandler ist, als Fr. Elst. Wer dessen Messe, die Gebete, den Schluß der Danksymphonie kennt, wird dies Urtheil für richtig anerkennen. In diesen Schöpfungen finden wir ebenfalls jenen idealen Jäuber, jene Klarheit und plastische Schönheit, die auch den Werken der alten Italiener ihr besonderes Gepräge verleihen. Den Schluß von Allegri's „Lamentation“ bildet Dvorák's später dazu componirtes: „Jerusalem, Jerusalem, bekehr dich zu Gott dem Herrn.“ Dasselbe ist mit großer Kraft ausgeführt, und wirkt wie eine gewaltige, eindringliche Mahnung zur Besserung. Die Ausführung der Allegri'schen Lamentation, welche nur von einem kleinen Chöre gesungen wurde, muß als eine meisterhafte bezeichnet werden. Die Darstellung war ein muster dynamischen Manövrirung, wir vernahmen die feinsten Abstufungen der Tonstärke bis zum leisesten Verhalten. Am so mächtiger wirkt dann der Schluß, wo wieder der ganze Chor mit voller Kraft eintritt.

Marcell's Psalm für Alt mit Begleitung eines Solovioloncello, des Streichquartetts und Orgel, fesselt vor Allem durch die Wärme, oft sogar Uebenschaulichkeit des Gefühlsausdrucks, und eine herzzugewinnende Liebendürftigkeit. Der Reichtum der vorgestellten Eindrücke ist ein sehr großer. Das Werk, welches schon durch seine Länge für den Ausführenden keine geringe Aufgabe bietet, wurde von Frau Krebs-Michalefski mit eindringender Auffassung, und gefühltem und charakteristischem Ausdruck wiedergegeben. Das Violoncello spielte Fr. Rubick, mit schönem Tone, die begleitenden Streichinstrumente waren von Mitgliedern des Gewandhausorchesters besetzt. Die folgende Suite für Orgel (Overture, Andantino, Fuge und Finales) von G. Wuslat, zeichnet sich besonders durch frische lebendige Motive aus, und wurde von Fr. Thoma mit großer Fertigkeit ausgeführt. Der genannte Künstler besitzt jedenfalls eine besondere Begabung für die Orgel, und kann sich bei weiterem Fortschreiten und bei Entwicklung einer charakteristischen Auffassung, einen Rang unter den Orgelspielern der Gegenwart erringen. — Die auf vielfach kundgegebenen Wunsch in dieser Aufführung wiederholten Hüllten-Lieder machten wieder einen tiefen, nachhaltigen Eindruck. Es ist ein dem deutschen verwandtes und doch auch individuell gefärbtes Seelenleben, das sich in diesen Gesängen ausdrückt. Besonders der feurige „Heldengesang der Taboriten“, (Melodie aus dem 15. Jahrhundert, Harmonie von J. P. Zvonarz) mit seinem furchtlosen Todesmuth, trägt ganz das specielle Gepräge des böhmischen Volkscharakters an sich. Der „Gesang der Kämpfer“ (Melodie aus dem 15. Jahrhundert, Harmonie vom Jahre 1573) ruht wieder mehr auf dem Grunde allgemein menschlichen Empfindens. Hier tritt der nationale Charakter zurück, gegenüber einem tiefen, auf sittlicher Grundlage wurzelnden Gefühl. Das Gebet der „in der Welt Bedrückten, die zu Gott dem Geber alles Guten“ um Erbarmen flehen, ist mit einer ergreifenden Wahrheit ausgedrückt. Die äußere Gestaltung trägt hierzu wesentlich bei. Der Cantus firmus liegt im Tenor, der in tiefer Lage beginnt, in gleicher Weise treten die später einfallenden Stimmen hinzu, so daß auch der Klangcharakter die gedrückte Stimmung versinnlicht. — Das altböh-

misches Morgenlied (Melodie aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, Harmonie von J. P. Zvonarz) trägt den Charakter einer frischen Freude an sich. Hier wie auch in dem Taboritengesange wirkt der in den altböhmisches Melodien häufige Tactwechsel angenehm anregend und belebend. J. P. Zvonarz in Prag hat sich durch die Herausgabe und Bearbeitung dieser Melodien ein großes Verdienst erworben. Dieselben zeigen von dem tiefen Sinnenleben eines Nachbarvolkes, das immer mit der Entwicklung Deutschlands im engsten Contact gewesen ist.

Der 18. Psalm von Heinrich Schütz für Alt-Solo, Orgel und Streichinstrumente ist ein Meisterstück psychologisch wahrer Charakteristik und von innigster Liebe erfüllten warmen Empfindungsleben. Der Ausdruck kindlicher Ergebung und freudigen Aufschwunges ist ein ebenso treffender, wie die Ausdrucks des von Todessehern ergriffenen Gemüthes und allgütig erbebenden Herzens. Auch hier zeigte sich Frau Krebs-Michalefski als eine tiefempfindende Künstlerin. Es gelang ihr, die ganze Leiter der Gefühle mit ebenso treffender declamatorischer wie gesänglicher Berührung wiederzugeben. Dieses Stück führte organisch zu dem nachfolgenden Werke, dem vierstimmig für drei Chöre mit Begleitung von Streichinstrumenten componirten „Saul, Saul, was verfolgst du mich?“ von Schütz. Der Moment der Verleumdung Saul's ist von Schütz in einem in höchsten Dimensionen ausgeweiteten, fast mit dramatisch lebendigem Gefühlsausdruck erfüllten Tonbilde wiedergegeben worden. Wie die Schwere des Gewissens be-
rührt uns die aus der Tiefe ernst aufsteigende Mahnung, die sich dann zur milden Frage sanftigt. Das Motiv wird erst von den tiefen Bässen intonirt, dann von Alt und Tenorstimmen aufgenommen, worauf die Sopranstimmen eintreten. Mit machtvollen Schlägen wechseln darauf alle drei Chöre mit den Ruf „Saul, Saul“ auf dem Dukt Dreiklänge, und gehen wieder in weich verflingender Weise durch G-moll nach G-dur. Die strenge Mahnung: „Es wird dir schwer werden wider den Stachel zu lösen“ ist mit treffendem declamatorischem Ausdruck wiedergegeben. Eine ganz besonders gewaltige Steigerung erzielt Schütz durch eine auf die Dreiklangsfolgen der Dominanten der Tondarten F-dur, G-dur und A-moll gebaute harmonischen Progression, bei welcher der Tenor immer anisond die Töne c, d und e in durchdringenden Rufen nachvoll erschallen läßt, während alle drei Chöre sich um ihn herum gruppieren. Ein genialer Zug ist der pianissimo verflingende und zuletzt nur zweistimmig gesetzte Schluß. Wir haben da das Gefühl, als wenn die ganze Vision wieder verschwände, die vordem aus den Tiefen unseres eigenen Innern zu lebendiger Gestalt erstanden war. Wie bei Gabrieli bildet auch bei Schütz (der bekanntlich ein Schüler des erstern war) ein großes gewaltiges Gefühlleben die Grundlage für sein Schaffen und giebt demselben den Charakter einer Frische und Unmittelbarkeit, so daß diesen Werken auf keine Weise der Vorwurf, veraltet zu sein, gemacht werden kann. Ueberhaupt ist das schnelle Abfertigen älterer Werke mit dem hingeworfenen Ausdruck, sie seien veraltet, häufig nur ein Zeichen eigener geistiger Beschränktheit. Es ist eben nöthig, sich in das Alte in gleicher Weise einzufühlen, wie dies bei neuen Werken geschehen muß, deren Verständniß sich auch nicht der bloß passiven Geistessträgheit erschließt.

Mit dem Chöre: „Alles was Odem hat, lobe den Herrn“, geistliche Melodie von J. W. Franck (1687), vier- und siebenstimmiger Tonsatz von A. v. Dörmmer, schloß die Aufführung in befriedigendster und würdigster Weise ab. Die Bearbeitung

A. v. Dommer's ist eine vorzügliche, der freudig-erhobene Charakter der Melodie gelangt durch die harmonische Unterlage erst zur vollen Wirkung. Besonders der siebenstimmig ausgeführte Schluß „Heilig“ u. s. w. macht einen großen Eindruck. Der Satz beginnt in G moll und die einfache in B dur ausmündende Modulation wirkt hier mit aller ihr inwohnenden urkräftigen Frische. Wir schließen hiermit unseren Bericht über eine Musikaufführung, bei welcher wir einen der erhebensten und tiefsten Eindrücke erhielten, welche die Tonkunst zu bieten vermag.

Heinrich Porges.

Correspondenz.

Leipzig.

So lebendig es auch, äußerlich aufgefaßt, in letzter Zeit an unserm Stadttheater herging, so viel Gäste namentlich zu Engagementszwecken uns besuchten, so verdient doch keine dieser zahlreichen Persönlichkeiten eingehende Betrachtung, und höchstens die zum Herbst an Stelle der abgehenden Frau Rüb sam en-Beith neuengagirte Coloraturfängerin Frä. Beith wegen ihrer lieblichen Stimme und mancher guten musikalischen Eigenschaft Erwähnung; wogegen der als Nachfolger des Baritonisten Rüb sam en bestimmte Hr. Hochheimer wol schwerlich durchweg, selbst mäßigen Forderungen genügen dürfte. Eine wohlthuende Abwechslung in dieser Schauspiellung von größtentheils namen- und stimmlosen Sängern gewährt das Gastspiel der Frau Harries-Wipperfurth von Berliner Hoftheater. Sie trat bis jetzt als Margarethe im Gounod'schen Faust und als Agathe auf, eroberte sich im Fluge die Gunst gefüllter Häuser, und ließ sich durch die Tageskritik den reichen Beifall des Publicums bestätigen. Auch wir stimmen im ganzen Umfange ein. Frau Harries, die begabteste Schülerin des Prof. Schwarz in Berlin, schon als Concertfängerin während ihrer musikalischen Lehrjahre in Hannover geschätzt und geliebt, von feinsten Bildung des Geistes, hat seitdem die überraschendsten Fortschritte gemacht, auf der Berliner Hofbühne festen Fuß gefaßt, sich durch die anhaltend bedeutenden äußern Erfolge in keinerlei Weise beirren lassen, von der soliden musikalischen Grundlage bloßem Effect zuliebe sich zu entfernen; ihre ursprüngliche Gemessenheit, ja Kälte des Temperaments hat wärmere Streiflichter in sich aufgenommen, so daß jetzt kaum noch in fernbramatischen Ergüssen größere Innerlichkeit, Vollkraft der Leidenschaft zu wünschen bleibt; die Gesammtercheinung ist, Alles in Allem, zu einer harmonisch-durchbildeten herangebrachten, deren anmuthige Gesichtszüge auf gleicher Höhe stehen mit einem zum Inneren sprechenden, liebenswerthen, dabei charakteristisch jeder Situation gerechten Seelenausdruck. Die eigentliche Gesangsbildung der Frau Harries ist vorzüglich, ihr nur in der höchsten Lage etwas spitzes Organ bleibt wegen vollendeter Tonbildung durchweg, selbst in den Augenblicken größter Erregtheit, unangestrengt, gleichmäßig entwickelt; ihr *Alcorno* in getragenen Stellen, ihre Weise, bei deutlichster Aussprache die Töne zu sondern, die Stärtegrade abzustufen, jede musikalische Nuance mit Leichtigkeit und geschmackvoll zur Geltung zu bringen, verdienen um so mehr hervorgehoben zu werden, als diesen specifisch technischen Eigenschaften allenthalben lebendige Darstellung, Schönheit jeder Bewegung zur Seite geht. Mit einem Worte: Frau Harries-Wipperfurth gehört unter den Vertreterinnen des lyrischen Gesangsfaches zu den Größten unsrer Zeit und dürfte hinsichtlich der Tüchtigkeit ihrer gesanglichen Ausbildung über alle Genossinnen hinausragen.

B. L.

Weimar.

Mit dem Geburtstage unseres Großherzogs (24. Juni) wurde das Hoftheater (bis zum 8. September) geschlossen. In musikalischer Hinsicht wurde dieser Festtag nur durch eine Rundgebung des Montag'schen

Gesangsvereins, welcher früh 9 Uhr die Motette von Haydn: „Du bist, dem Dank und Ruhm gebühret“, und von Seb. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied“ in der Stadtkirche unter trefflicher Leitung seines intelligenten Begründers zu Gehör brachte. Die Ausführung war eine tadellose, nur bei der großartigen Bach'schen achtstimmigen Schöpfung (unvergessen durch E. Kiebel's ächt künstlerische Darstellung bei der zweiten deutschen Tonkünstler-Versammlung) wäre eine etwas stärkere Besetzung der einzelnen Stimmen, die nicht durchgängig klar genug hervortraten, zu wünschen gewesen. Ursprünglich hatte man freilich eine andere großartigere Verherrlichung dieses festlichen Tages erwartet, nichts weniger nämlich, als die Aufführung von Franz Liszt's Oratorium „die heilige Elisabeth“ von Otto Roquette, unter des Meisters persönlicher Leitung. Leider benehmen die letzten Zuschriften desselben an seine Weimarer Freunde alle Hoffnung auf eine baldige Rückkehr in die alten Verhältnisse. Was aber das musikalische Weimar ohne Liszt ist, wird jeder ermessen können, der seine Verdienste nur oberflächlich kennen gelernt hat. Vor der Hand scheint denn auch ein bedenklicher Status quo eingetreten zu sein. Man versteht sich höchstens zur Darstellung einer neuen Offenbach'schen Farce, oder eines neuen Werkes zweiten oder dritten Ranges, oder allerhöchstens zu einer Aufführung des Wagner'schen Tannhäuser — mit zwei Violoncellen und zwei Contrabässen! Es ist wenig Aussicht vorhanden, aus dieser Verkommenheit herauszukommen, und so bleibt uns denn nichts, als in dankbarster Erinnerung an Liszt's Errungenschaften — an der sehr bedeutenden Hinterlassenschaft zu zehren. Was der Meister für Weimar gewesen, haben wir beim Weimarer Publicum, bei Erwartung seines Besuchs mit wohlthuender Genugthuung bemerkt. Vornehm und Gering, Arm und Reich, der ernste Gelehrte, wie der Mann aus dem Volke fühlte sich freudig erregt, als sich die frohe Kunde einer, wenn auch nur zeitweiligen Rückkehr verbreitete. Alles war bereit, den Gefeierten aufs Würdigste und Glänzendste zu empfangen und den Aufenthalt so viel als möglich angenehm zu machen. Liszt war der populärste Mann des gegenwärtigen Weimar geworden. Einzelne seiner Compositionen sind bereits ins Volk eingedrungen. So haben wir mehrere seiner Männerchöre selbst in kleinern Orten durch die neuerdings zahlreich entstehenden thüring'schen Gesangsvereine mit Lust und Liebe aufführen hören. Auch in vielen Schulen werden seine Jugendgesänge, seine Kinderlieder, sehr gern gesungen. — Wie sich auch unsere musikalische Zukunft gestalten möge — so viel ist sicher: Franz Liszt's eminente künstlerische Thätigkeit und ächt menschliche Persönlichkeit war für Weimar ein Segen, und es steht für uns fest, daß sein Name stets neben Weimars großen Töbten einen Ehrenplatz einnehmen wird. —

Von neuen Werken desselben sind bei uns eingetroffen ein Heft origineller Orgelcompositionen: Variationen über das Motto des 1. Chors von Seb. Bach's Cantate: Weinen, klagen u. c. (von dem Componisten auch für Pianoforte frei bearbeitet), Evocation à la chapelle sixtine (eine Bearbeitung des Miserere von Allegri und des Ave verum corpus von Mozart), eine Transcription des dritten Ave Maria von Arcadelt, eine neue Version der Bearbeitung des Chors der Jüngern Pilger aus dem Tannhäuser von R. Wagner und ein Osanna für Bassposaune und Orgel. Es werden diese neuen Schöpfungen Liszt's zunächst — bestimmter Mittheilungen zufolge — in den von dem strebsamen Stadtcontor Hellmann in Gotha projectirten vier großen Kirchenconcerten durch Organist Gottschalg aus Tiefurth zur Darstellung kommen. Von diesem Orgelspieler hörten wir auch unlängst eine neue Version der Liszt'schen Bach-Phantasie. Schließlich noch die Mittheilung, daß Hr. Liszt seine neueste Schöpfung, das Oratorium Christus im Laufe dieses Sommers zu beenden gedenkt. Die beim Verleger d. Bl. erschienenen „Seligpreisungen“ für Bariton solo und gemischten Chor (und Orgel) sind ein Fragment aus dem genannten noch unvollendeten Werke.

Literarische Anzeigen.

Im Verlage von **C. F. KAHNT** in Leipzig sind erschienen:

Sechs Turnlieder für vier Männerstimmen componirt und den deutschen Turnern gewidmet von **C. F. ADAM.**

No. 1. Turnerruf. No. 2. Turnfahrt.
„ 3. Die Turnbrüder. „ 4. Turnlied.
„ 5. Fahnen Schwur. „ 6. Festgesang.

Op. 24. Pr. 25 Ngr.

Die Singstimmen in beliebiger Anzahl à 4 Ngr.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Pianoforte-Compositionen

von

Friedr. Grützmacher.

La Harpe d'Aeole. Morceau caractéristique. Nouvelle Édition.
Op. 17. 20 Ngr.

Trois Polkas de Salon. Op. 20. 20 Ngr.

Leopoldine. Polka-Mazurka élég. Op. 21. 12 1/2 Ngr.

Erinnerungen an das Landleben. Sechs Tonstücke. Op. 24.
1 Thlr. 5 Ngr.

Marche turque. Op. 25. 12 1/2 Ngr.

Réverie d'amour. Op. 26. 15 Ngr.

Mélie Impromptu. Op. 27. 15 Ngr.

Grande Valse brill. Op. 28. 20 Ngr.

Le Bain des Nymphes. Op. 34. 20 Ngr.

Sechs Lieder ohne Worte. Op. 35, Heft 1. 2. 3. à 15 Ngr.

An Sie! Romanze. Op. 36. 15 Ngr.

Auf dem Wasser. Barcarole. Op. 45. 17 1/2 Ngr.

Souvenir de Roudolstadt. Polka brill. Op. 47. 15 Ngr.

Durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

SYMPHONIA

Fliegende Blätter für Musiker und Musikfreunde.

Von dieser Zeitschrift werden jährlich 11 Nummern ausgegeben.
Der Preis des Jahrganges beträgt 24 Ngr. Bestellungen nehmen alle
Buch- und Musikalienhandlungen an.

Die Nummern 1—4 sind erschienen.

Verlag von **C. F. KAHNT** in Leipzig.

Ausführliche

Clavier-Methode

in zwei Theilen.

von

Julius Knorr.

Zweiter Theil:

Schule der Mechanik.

Preis 1 Thlr. 24 Ngr.

Der erste Theil = Methode = Preis 1 Thlr. 6 Ngr.

Späher erschien:

Gut Gett!

Turner-Fest-Marsch

für das

dritte deutsche Turnerfest in Leipzig.

Ueber das Lied:

Auf ihr Brüder, laßt uns wallen
In den grossen heiligen Dom! (v. Stunz.)

Für Pianoforte

componirt von

Friedrich Dieth.

Preis 5 Ngr.

Die

Musikalien-Handlung und Leih-Anstalt

In Leipzig
Neumarkt
No. 16.

für Musikalien.

von

C. F. KAHNT

In Zwickau
Markt
No. 6.

empfehlte sich zum Verkauf und Verleihen von Musikalien bei
pünktlicher Bedienung und billiger Preisstellung dem musika-
lischen Publicum angelegentlichst. Zugleich sei bemerkt, dass die
Musikalien-Leihanstalt wiederum mit einer **grossen Aus-
wahl neuer Werke** bereichert wurde und dass **neue
Musikalien-Abonnements** mit jedem beliebigen Tage
aufgenommen werden können, da von Datum zu Datum gerechnet
wird.

Leipzig, den 31. Juli 1863.

Neue

Dem Leser Zeitschrift erscheint jede Woche
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Jahrganges (in 3 Bänden) 4½ Thlr.

Insertionsgebühren die Zeitschrift 2 Bogen.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-,
Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: E. F. Kuhn in Leipzig.

Gruntmeier'sche Buch- & Musik- (M. Bach) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhn in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

No. 5.

Neunundfünfzigster Band.

B. Wehrmann & Comp. in New York.
F. Schottensack in Wien.
Kud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Korb in Philadelphia.

Inhalt: „Glück und die Oper“ von A. B. Marx. Von E. Schelle. (Schluß.)
Recensionen — Correspondenz. — Kleine Zeitung (Tagesgeschichte, Vermischtes).
Kritische Anzeigen. — Literarische Anzeigen.

„Glück und die Oper“ von A. B. Marx.

Von
E. Schelle.
(Schluß.)

Ich muß jetzt einen Punkt berühren, durch den ein besonderes Streiflicht auf die Anschauungsweise des Hrn. Marx fällt, und ich gestehe, daß ich es mit einer gewissen Schadenfreude thue, die wir stets empfinden, wenn wir die List in ihren eigenen Netzen verstrickt sehen. Wie früher angedeutet, hatte sich der Verfasser hinter dem Ausspruch Plato's wohl und sicher verschanzt. Warum doch machte er in den „Lichtpunkten im Nebel“ einen Ausfall auf Heinsse, wodurch er sich nothwendig bloß stellen mußte. Es handelt sich diesmal nicht um eine Coloratur oder Arie, sondern um den Chor der Furien in der Iphigenie von Traetta. Heinsse urtheilte darüber: „Traetta hat mit Lessing geglaubt, die Furien seien von den Griechen schön vorgestellt. Seine Musik gleiche dem reizend-furchtbaren Medusenhaupt im Palast Vondanini.“ Hr. Marx findet darin große Widersprüche. (95.)

Mit der Gefahr soll man nicht scherzen; der Verfasser beginnt daher seine Operationen mit vorsichtiger Taktik. Er will der Auffassung Heinsse's beistimmen, nur möge man ihn nicht für die Ungewißheit des Ausdrucks schön verantwortlich machen, — und das soll wahrlich nicht geschehen. Auf der andern Seite aber liegt in dieser Auffassung, in der Traetta „wissentlich oder unwissentlich“ Heinsse vorangegangen „eine sehr weitgreifende Verirrung“, — und das ist sehr schlimm, dann mußte jener Auffassung unter keiner Bedingung beige-stimmt werden. Die ganze Schuld an der Confusion trägt „die Vielsältigkeit von Vorstellungen, die man in dem allgemeinen Worte Schönheit zusammen wirft, wodurch eine Reihe von unhaltbaren Ansichten und Urtheilen und Lehren hervorgerufen worden, die Künstler und Kunstfreunde gar zu oft in die Irre leiten.“ — Eh bien! Nun wissen wir doch endlich, woran wir sind; der Verfasser wirft den Begriff zur Thüre hinaus und wird, so zu sagen, aus freier Faust über die Schönheit ent-scheiden.

Hr. Marx leugnet zunächst, daß die Griechen sich die Furien schön vorgestellt haben, und führt als Grund die Schilderung der Eumeniden von Aeschylus auf; „durchaus hält die Tragödie diesen Anblick fest vor Augen.“ (96.) Zum Beweise, daß dieser Zusatz nicht wahr ist, stelle ich ihm den „Oedipus auf Kolonos“ von Sophokles, den Repräsentanten des griechischen schönen Styles, entgegen. Im Grunde hätte ich es nicht nöthig gehabt, denn nach den obigen Mittheilungen über den Ausdruck „schön“ könnte das Urtheil des Hrn. Marx eben so gut in die Kategorie der „unhaltbaren Ansichten“, wie nicht, gehören.

Die Behauptung Heinsse's und Lessing's gilt ihm nur für die bildende Kunst, welche auf einen Ausdrucksmoment hingewiesen in der Vorstellung des „Häßlichen und Schmerzlichen“, wenn sie dazu genöthigt ist, mildern und mäßigen muß, „damit nicht die Fortdauer des Anblicks das wahrhaft Dargestellte selbst zur Unwahrheit steigere.“ (97.)

Hier ist dem Gegentheile des Schönen eine Bestimmtheit zuertheilt, welche dem Letztern abgesprochen wurde. Das ist inconsequent.

Die Musik aber ist eine „fließende, nicht steingewordene Kunst, ihre Sprache „durchaus wogendes Gemüth“, sie muß also „tiefer treffen, als die Wortsprache“, wenn sie verstanden werden soll. Namentlich muß die dramatische „mit kurzen scharfstreffenden Schlägen fügen, wenn sie nicht den Fortgang des Dramas lähmen soll“. Ja, wäre nur ein näheres Kriterium für diese „scharfstreffenden“ Schläge gegeben.

Wenn der statuarische Charakter der bildenden Kunst eine maßvolle Linie für den Ausdruck vorschreibt, folgt etwa daraus, daß die Musik wegen ihres flüssigen, den Wechsel bedingenden Wesens der Phantasie alle Zügel abstreifen darf? Wenn dort die Wahrheit zum Herrbilde führte, droht sie hier nicht ein Gleiches in der Rohheit unvermittelter Krasteindrücke? Von dem ahnungsvollen Grauen bis zum tobenden Ausbruch der Verzweiflung führt eine Kette von homogenen Stimmungen, die sich naturgemäß vom Pianissimo bis zum Fortissimo steigert. Nach Maßgabe der Situation kann sie der Künstler in psychologischer Plastik abtönen lassen oder in einzelnen Momenten schlagweise zusammenziehen, beides zum Vortheil des dramatischen Ausdrucks. Dazu bedenke man die Elasticität, die Unbestimmtheit der musikalischen Sprache; derselbe Gedanke, welcher das finstere Reich des Hades im Orpheus von Gluck

„Altro non abita“ schildert, leiht sich für die salbungsvolle Reflexion des Chors „Oh come rapida“ aus der Alceste her, derselbe Gedanke ist schon vor Gluck in dem Paride von Vontempi (Act V, Scene VII „Quei bei sacriferi“) zu einem erotischen Ausdruck verwendet worden, und ich bin wegen anderer Beispiele, namentlich aus Gluck's Opern, keineswegs in Verlegenheit.

Was ist Wahrheit? — möchte ich Hr. Marx mit Platon fragen. —

Ach, und doch bleibt nur sie allein, und zwar wiederum im Gewande der Natur, der letzte Schlupfwinkel, welcher ihm einen scheinbaren Schutz verspricht, denn auf diese führt sich ja seine Analyse jenes Furienchors zurück: „Das Alles ist schön, rührend — aber es sind nicht die Furien.“ (98.) — Warum nicht? Wo hat sie denn Hr. Marx singen hören? — Aber der Gesang entspricht nicht dem Stimmungsbilde, welches die Vorstellung in unserm Innern hervorrufen; er ist unwahr, weil er der Natur unseres Empfindungsvermögens Zwang auferlegt, weil er, mit einem Worte, auf Illusion beruht.

Und so wären wir denn glücklich durch die caubinischen Wälder gelangt; S. 57 war die Musik „die Sprache der einfachen unverstellten Natur“, S. 78 galt die Annäherung an die Natur für ein „höchst zweideutiges Lob“, und jetzt bietet dieselbe Natur dem Urtheil den einzigen festen Boden dar. — Man bezweifle noch den tiefen Sinn jener wohlbekannten Chiffre H S. M S. D C.!

Seltzam, die perspectivische Lüge in der Raphael'schen Schule von Athen erzeugt die dramatische Wahrheit des Kunstwerks; die ästhetische Wahrheit dieses Chors von Traetta — „denn man kann nicht trefflicher schreiben — den Standpunkt Traetta's einmal vorausgesetzt, — als hier geschehen ist“ (100) — erzeugt dramatische Lüge. — Gibt es noch eine ideale Wahrheit in der dramatischen Musik? —

Aus dem statuarischen Standpunkte der alten italienischen Oper fließen von selbst ihre weiteren formalen Bedingungen; wir brauchen sie nicht anzugeben. Sobald das Einzelleben als solches der Schilderung zum Vorwurfe dient, will es nach seiner ganzen Breite plastisch ausgemeißelt sein. Daher der ausgebehnte Zuschnitt der Arien und des Chorsatzes, wenn er wie hier, zur Hauptsache wurde, nicht aber, weil Traetta „bei jedem Satze fühlte, noch nicht das Rechte gesagt zu haben“; dieses passiert nur Stümpern oder schöpferisch unproductiven Geistern.

Ja, Widerspruch, Widerspruch mit sich selbst und mit der Sache, das ist die nothwendige Folge, wenn man mit Hyperbeln arbeitet und egoistisch den Maßstab einer höheren Kunstentwicklung an ferne Erscheinungen legt. Da hilft kein Jesuitenmantel erbaulicher Sentenzen und wenn ich lese: „jede Persönlichkeit, jedes Volk, jede Zeit hat ihre besondere im Fortgange des geschichtlichen Alllebens ihr zugemessene Bestimmung, die sich dem Erkennenden als unbedingt nothwendiges Moment in jenem Allleben, in der Entwicklung des Menschengeschlechts enthüllt“ (101), so muß ich unwillkürlich an den Wegweiser denken, der wol die Richtung der Straße anzeigt, aber selbst sie nicht geht. Ich unterschreibe natürlich den Satz; ich habe ja so oft ihn dem Verfasser vorhalten müssen.

Die Ueberschrift dieses Beispiels, „Lichtpunkte im Nebel“, deutet hinreichend seinen Zweck an; es ist ein Entschuldigungsbrief für die arge Behandlung, welche der gestrenge Verfasser der italienischen Kunst angedeihen ließ. Denn nicht im mindesten sollte diese Auseinandersetzung ihr „zum Unglimpf“ gereichen. „Die Geschichtschreibung kennt ja weder Hast noch

Liebe, weder Eulbigung noch Unglimpf.“ Ja es ist sogar Hr. Marx zur angenehmen Pflicht gewesen, zuletzt „einige reizvolle Blüthen“ zu zeigen (101), welche diese Bühne, „das bloße Lotterbette für Sinnengenuss und Vergnüglichkeit“ (116) getrieben. Ach, sehr wenige Blüthen nach so vielen Dornen und Stacheln. Das Ganze läuft am Ende doch nur auf die naive captatio benevolentiae jenes Fürsten aus, der Behufs einer Heirath dem künftigen Schwiegervater seines Sohnes dessen Charakter so drastisch schilderte. Mein Sohn — so schreie er — ist die Wahrheit zu gestehen, ein roher, wüster, lieberlicher Mensch, ein Säufer und Betrüger, aber bei alledem ein ehrliches, liebevolles und edles Gemüth. —

Mit diesem Capitel schließen die „Vorbereitungen“, und es folgt die italienische Periode Gluck's. Allein schon das zweite Capitel führt uns Ramkau und die französische Oper vor. Die flüchtige Anwesenheit Gluck's in Paris 1746 veranlaßt Hr. Marx zu dieser Ausflucht nach Frankreich, die eigentlich im vierten Buche am gehörigen Orte war. Glücklicher Weise ist sie kurz und das ist eine Tugend. Nach seiner Gewohnheit weist der Verfasser auch hier bei den politischen und socialen Zuständen des Volks. Die Franzosen sind weit glücklicher als die Italiener, denn sie hatten „ein geschichtliches Dasein, d. h. geschichtliche Thatkraft und Bethätigung“ (115), — warum? — Weil sie nicht „von fremden Tyrannen und einer Vielheit kleiner Fürsten, wie damals in Italien, anatomisirt und herabgedrückt wurden.“ Daher mußte auch die Bühne „sich in strafferem Zusammenhang mit der Geschichte — als dem Wiederhall der Thaten und der eigenen Thatkraft — erhalten“, und wenngleich man auch hier zu den Stoffen der Renaissance griff, „so machte sich doch der größere Ernst eines geschichtlichen Volkes dahin geltend, daß Charaktere und That, daß der dramatische Gehalt auch in der Oper festgehalten wurde.“ (116.) Schon die Namen „Tragédie, Tragédie lyrique, Drame lyrique“ zeigen dies an.

Ich fürchte sehr, sollte das Werk des Hr. Marx ins Französische übersezt und von den Franzosen gelesen werden, daß die hiesige Kritik, ungeachtet des Respects, welcher dem französischen Volke bewiesen wird, einen gewissen terminus technicus bei dieser Gelegenheit verwenden dürfte, für den die deutsche Sprache keinen Ausdruck besitzt und den sie doch manchmal brauchen könnte. Ich meine das Wort *blague*, welches genau das bedeutet, was Hr. Marx in der angezogenen Anmerkung über Reichhart entwickelt, d. h. hochklingende Worte ohne realen Gedankeninhalt. Denn wiewol die Franzosen im Allgemeinen keine Helden in der Gelehrsamkeit sind, so kennen sie doch ihre eigene Geschichte genau und wissen recht wohl, daß zwar Frankreich nie von fremden Mächthabern, das französische Volk aber noch zur Zeit Ludwigs XIV. von ebenso vielen kleinen Tyrannen, als es an grundbesitzenden Edelenten besaß, und zwar von den unverschämtesten, brutalsten Tyrannen gemißhandelt wurde. Rein, zu keiner Zeit sind die Italiener so moralisch verkommen gewesen, wie die Franzosen zur Zeit der Fronde und des großen Königs, wo die widerwärtigsten Laster von der vornehmen Gesellschaft dem Volke eingeimpft wurden; nie, nicht einmal in Neapel, so verelant, wie damals die Bewohner von Paris, wo hinter einem mächtigen Bonnet auf ein öffentliches an *vogue* stehendes Freudenmädchen die Bastille lagte. Und gerade aus der moralisch verkommenen guten Gesellschaft stieg die Oper, nicht aus dem Volke, wie in Italien; sie zeigt ihre Abkunft in dem ganzen Hinnis, dem Esne des Gedichts, in der Pantomime der Handlung, und ich will Hr. Marx Dank wissen, wenn er mir nur ein einziges Operngedicht

aufzeigt, in welchem sich ein „straffer Zusammenhang“ mit der Geschichte — als dem Wiederhall der Thaten und der eigenen Thatkraft — aufdeckt; er müßte etwa den üblichen Prolog im Auge haben, welcher dem Könige den schuldigen Mißbrauch der Schmeichelei darbringt, nicht dem Könige als dem Repräsentanten des nationalen Ruhms, sondern dem Gnaden- und Pensionspender, — eine Kriecherei, die in der italienischen Kunst wenigstens nicht in der Ordnung war. Im Wesentlichen unterscheidet sich das französische Operngedicht von dem italienischen durch consequentes, bewußtes Festhalten an der Mythologie, durch einen sentenziösen, vernünftigen Ton in Form und Sprache, besonnene Berechnung der Anlage und durch einen sentimentalen Pomadenduft; nach Seiten aber des dramatischen Charakters, zumal bei den Ansprüchen des Verfassers, treten selbst die Gedichte von Quinault wahrlich nicht sehr hervor und endlich in Betreff der französischen Benennungen vergißt Herr Marx, daß der Name *Dramma musicale* in Italien neben dem Ausdruck *Opera* lange gebräuchlich war.

Dennoch aber trug die französische Oper alle Anlagen und den Trieb höherer dramatischer Entfaltung in sich und strebte um so entschiedener dahin, als der überwiegend verständige reflective Charakter der Franzosen das Wort dem Gesang voranstellte, wenn auch das „steife psalmodirende Recitativ und die kleinen mit jenem zusammenfließenden Liedsätze statt der solennen Arie“ zu den unschuldigen Hyperbeln unsers Verfassers gehören. Von dem eigentlichen Gründer der französischen Oper, Lully, erfahren wir weiter nichts, als daß er „dem jungen Könige“ — er war damals volle 34 Jahre alt — „mit seiner Maitresse La Vallière“ — diese weilte schon längst im Kloster, verdrängt von der Montespan, der Gönnerin Lully's — „Gelegenheit bot, im Ballet der Oper persönlich Menuett zu tanzen“, obwol Ludwig XIV. nie die Effronterie so weit trieb, mit einer seiner Maitressen öffentlich zu tanzen. Der Verfasser eilt vielmehr schnell zu Rameau, der ihn besonders interessiert. „Ein seltsamer Charakter, wie er nur in Frankreich werden konnte, voll verzehrenden Ehrgeizes, unerschöpflicher Thatkraft, hochmüthig, leichtsinnig, wechselnd edelsinnig und gemein, für die Musik so reich begabt, wie nur ein Franzose sein kann.“ (117.) — Halt, Hr. Professor! mehr Respect vor dem Namen Rameau, der schwer und ehrlich gekämpft hat, der alle unliebenswürdigen Eigenschaften haben mochte, aber nie „hochmüthig“, nie „leichtsinnig“ und „gemein“ gewesen ist. Wenn überhaupt Vorsicht in der Handhabung moralischer Attribute für jeden rathlich ist, der eine hervorragende Persönlichkeit mit wenig Strichen zu zeichnen unternimmt, so war sie hier ein Pflichtgebot, wo eine gründliche Unwissenheit über die Lebensverhältnisse und das Kunstwirken des Originals in dem Urtheil sich bloßlegt; denn 1) war die Mehrzahl von Rameau's Claviersachen und zwar solche größtentheils von bedeutendem Werthe, vor dem Jahre 1733 bekannt, 2) verdankte sich seine spätere Betheiligung an der Oper keiner der unvorhergesehenen Schwankungen, die ihm eigen sind“, dergleichen nie in seinem Charakter lagen, sondern war die Folge von Intriguen und Lebensumständen, im übrigen aber ein lang gehegter Plan; und 3) fand seine erste Oper so wenig „ungemessenen Beifall“, daß er am Abend der ersten Vorstellung ausrief: „Ich sehe, mein Geschmach ist nicht der des Publicums, ich werde nie wieder Opern schreiben.“

An Rameau's „*Castor und Pollux*“ entwickelt Herr Marx im besondern das Wesen der französischen Oper, nachdem er uns die Toiletten der Marquisen geschildert hat. Er hebt an dieser zwei Charakterzüge hervor, deren erster nur Ra-

meau eigen sei und in der französischen Oper „vor und nach ihm“ seines Gleichen nicht finde, nämlich die „Gebundenheit des Contrapunctes“. Nach ihm? — das mag man gelten lassen; aber vor ihm? — Ach, Hr. Marx, das ist leider wieder ein Irrthum. Schon die vielen Ansätze zu polyphoner contrapunctischer Gestaltung bei Lully zeugen von dem Drange der altfranzösischen Musikrichtung nach solchen kirchlich feierlichen Gebilden im größern Chorwege, und die Gebiegenen unter den Nachfolgern Lully's, den Verbreitern seines Stils, wie Charpentier, Bonnard, Marais, Battistin, Stud — beiläufig der erste Deutsche, der in Frankreich als Operncomponist auftritt — verfehlten nicht, in manchen und glücklichen Proben dem Zuge des Geschmacks zu willfahren. Auch bei Rameau bestätigt sich das Gesetz, daß bedeutende Männer stets an die Anlagen ihrer Vorgänger anknüpfen und das, was die Zeit vor ihnen mit unbewußtem Instinct anstrebte, zur Ausführung bringen.

Glücklicher gelingt es dem Verfasser mit dem zweiten Charakterzuge, den er in eine „scharf rhetorisch zugespitzte Declamation“ setzt; nur begeht er das Versehen, daß er diese bei Rameau bis zum Uebermaße gesteigert findet, was eher von Des Touches zu sagen wäre, daß er sie ferner aus der Willkür abzuleiten scheint, welche die französische Verkunst durchwaltet und dieselben Sylben in Ermangelung selbstständiger Quantität ebensowol betont als unbetont geben darf. Hr. Marx beachtet nicht, daß die Wortaussprache und die Declamation des Verses einem bestimmten Gesetze unterliegen und bemüht sind die Schwäche der Verkunst aufzuwiegen; denn der rhetorische Accent verbietet entschieden eine willkürliche Betonung der Sylben, so sehr sie der Versbau erlaubt und die musikalische Declamation folgt in dieser Beziehung den Geboten des erstern, wie sich aus der Untersuchung des Recitativs ergibt. Ob aber die gerügten Mängel Stud selbst zur klaren Anschauung kamen, möchte zweifelhaft sein, da er selbst in seinen französischen Recitativen im Ganzen und Allgemeinen den Gesetzen des Idioms und dem Gebrauche, wie Rameau u. A., nur treu bleiben konnte.

Diese declamatorische Rhythmik „tritt aber nicht bloß bei Rameau, sondern ganz allgemein, namentlich auch in Hunderten von Volksliedern bei den Franzosen vor dem eigentlichen Tonleben in den Vordergrund“, weil die Franzosen „mehr ein klares Verstandesleben führen und auch in den Künsten geltend machen.“ (126.) — Ganz recht; allein es möchte dem Verfasser schwer werden, nur die Hälfte der angegebenen Zahl von Beispielen aufzufinden; denn die wahre französische Volksweise, welche man sich ja nicht nach Marlborough va-t-en guerre und Vive Henry quatre zugesucht denken muß, unterscheidet sich von der deutschen im Ganzen durch leichteren Ausdruck, piquanten und markirten Rhythmus, nicht aber durch ein declamatorisches Wesen, wie dies namentlich die Sammlungen der Noëls, d. h. Weihnachtslieder auf gangbare Volksmelodien gepaßt, darthun. Ueberhaupt ist der Einfluß der Liedweise auf den Kunststyl — wenigstens in jener Zeit — wechelt für die italienische, noch weniger aber für die französische Oper in Anschlag zu bringen, da vielmehr die Kunstproducte dieser Gattung, ich meine die in Frankreich so beliebten Tisch- und Trinklieder von Vacilly, Camus, Lambert, dem Schwiagervater Lully's u. A., von denen ein großer Theil noch vor die Gründung der Oper fällt, den declamatorischen Styl des gebundenen Recitativs in vollständiger Entwicklung aufzeigen. Die Aufnahme der populären Liedweise in die Oper — ein fernerer Charakterzug derselben, den Hr. Marx anzuführen

vergessen hat, — äußerte dagegen ihre Wirkung nach einer ganz andern Seite hin. Jene declamatorische Rhythmiß aber hängt überhaupt mit der Vorliebe des französischen Geschmacks für kirchliche Accente bei hochpathetischen Stellen innig zusammen, wengleich dem Trauerchor aus Castor und Pollux weit weniger „die kirchliche Weise“ anhaftet, als Hr. Marx behauptet. —

Damit wären wir am Schlusse der geschichtlichen „Vorbereitungen“. Welchen Gewinn an positiven Resultaten haben sie uns zugeführt? Gewährten sie uns einen Einblick in das musikalische Köderwerk des damaligen stylistischen Getriebes; legten sie, worauf es vornehmlich ankam, die Factoren der italienischen und französischen Melodik vor? — Nein. — Entwickelten sie uns aus der Melodik das Gebäude der Form? — Nein. — Doch jetzt schiebt mir Hr. Marx mit schlaudem Seitenblicke auf die italienischen Primadonnen und Castraten seine Hieroglyphenformel H S. M S. D C. vor die Augen. Ja freilich, ich vergaß, daß die listigen Sängerinnen mit ihren Coquetterien den Genius der Geschichte bestrickt haben (69), daß ihren Kniffen und Pfiffen jene „nöthige geräumige Form“ (II 330) ihr Dasein verdankte, in der die riesigen Glieder des Ritter Gluck sich strecken sollten. Im Grunde stellt es sich heraus, daß die Weischen „das Bad“ bilden, mit dem der Ritter zur Ausbildung seiner Kräfte sich herumschlägt. Und die Franzosen? — Nun, diese spielen die guten Hausväter in der Komödie, d. h. sie geben manche weisen Lehren und vor allem — das Geld, wenn der Moment der Reformation da ist. Die Rollen wären mithin vertheilt und das Drama kann beginnen.

(Ende des ersten Artikels.)

Kirchenmusik.

Anton Rubinstein, Op. 54. Das verlorene Paradies. Oratorium in drei Theilen. Text frei nach Milton. Leipzig, Bartholf Senff. Partitur, Pr. 15 Thlr. Clavierauszug vom Componisten, Pr. 8 Thlr.

Die Aufführung dieses Oratoriums beim Musikfeste in Königsberg hat von Neuem die Aufmerksamkeit auf dieses Werk gelenkt, welches bekanntlich zuerst durch Liszt in die Oeffentlichkeit eingeführt wurde. Es wird daher nicht unangemessen sein, wenn wir dasselbe jetzt einer eingehenden Beurtheilung unterziehen. Rubinstein gehört nicht zu jenen Künstlern, deren Schöpfungen eine Revolution in unserem ganzen Geistes- und Gefühlsleben bewirken, wo dann die Kritik mit den vorhandenen Principien nicht mehr ausreicht, und dahin streben muß, die neuen Werke auch nach neuen Gesichtspunkten zu beurtheilen. Solche Schöpfungen sind es, welche auch die eigentliche Fort- und Umbildung der Kunstwissenschaft bewirken. Wie das Entstehen einer neuen philosophischen Weltanschauung sich dadurch anzeigt, daß Thatsachen entdeckt werden und Fragen sich aufwerfen, welche mit den bisher gültigen Principien nicht zu lösen sind, so verhält es sich in analoger Weise auf dem Gebiete der Kunst. — Die Anzahl der Werke, welche Rubinstein in den verschiedensten Formen veröffentlicht hat, ist eine so große, daß man gegenwärtig ein vollkommen abschließendes Urtheil über ihn aussprechen kann. Und da kommen wir zu dem Resultate, daß Rubinstein als ein eminent begabter Repräsentant jener Richtung im Schaffen gelten kann, deren Vertreter sich vorwiegend nur innerhalb der speciellen Schranken ihrer Kunst bewegen, ohne durch ein tiefes Erfassen der Probleme des Lebens den Kreis derselben zu erweitern und ihr neue geistige Nahrung zuzuführen. Und Alles stimmt bei Rubinstein hiermit überein. Er hat sich das Vermögen der Musik, soweit sich die-

selbe mit Mendelssohn entwickelt hat, vollkommen angeeignet, und in zweiter Linie ist auch Schumann's Einfluß erkennbar. Wir sehen ihn mit voller Sicherheit die verschiedensten Formen handhaben, und haben immer das Gefühl, einem Künstler gegenüberzustehen, der Fertiges, Abgeschlossenes zu bieten vermag. Das Charakteristische von Rubinstein's Gefühlsleben bildet eine aus dem Vollen und Ganzen schöpfende Frische und Urkraft. Weniger findet man Tiefe der Empfindung oder den Reichtum, der von einem vielseitigen Geistesleben Zeugniß ablegt. Es durchzuckt uns niemals jenes freudige Erbeben, das wir empfinden, wenn lebendige Liebesfülle in geistdurchdrungener Gestalt uns entgegentönt. Sehen wir nun zu dem uns vorliegenden Werke. Wenn wir die Form des Oratoriums vom speciell musikalischen Gesichtspunkte betrachten, so sehen wir, wie sich in derselben das Vermögen der Musik in vielseitigster und reichster Weise entfalten kann. Der große Reichtum der Formen, welche zu Gebote stehen, bringt es aber mit sich, daß auch ein vorwiegend reproductives Schaffen den Mangel der Originalität hier am leichtesten zu verdecken vermag. Was die poetische Grundlage des Oratoriums betrifft, so hat man bisher, ähnlich wie vordem bei der Oper, keine höheren Anforderungen daran gestellt. Man ist schon zufrieden gewesen, wenn zwischen den compilirten Bibelversen ein leidlicher Zusammenhang herrschte, ohne daran zu denken, daß, streng genommen, auch schon der Text künstlerischen Anforderungen Genüge leisten soll. Und es ist eigenthümlich, daß die Form des Oratoriums öfters mit der didaktischen Poesie eine bedenkliche Verwandtschaft zeigt. Auch die vorliegende Dichtung (nach Milton) ist der Gefahr nicht entgangen, manchmal in rein prosaischen Ausdruck zu verfallen, wo doch in einem Kunstwerke nur die symbolische Bezeichnung die richtige ist. Möge in Kürze der Inhalt derselben hier Platz finden.

Mit einem Chöre der Himmlischen, die ihr Hosanna zum Preise des Herrn ertönen lassen, beginnt der erste Theil. Hier auf verkündet Abdiel die Worte Gottes, der seinen Willen, die Erde und den Menschen zu schaffen, kundthut. Während der Chor mit jubelnden Rufen antwortet, regt Satan die Geister zur Empörung auf, da er „der Knechtschaft ewigen Hohn“ nicht dulden will. Da ruft Abdiel im Namen Gottes die Engel Raphael, Michael und Gabriel zum Kampfe gegen die Empörten, worauf ein weit ausgeführter Doppelchor sich anschließt. Die Empörten sind besiegt und klagen, von den Flammen der Hölle gepeinigt, über ihr Schicksal. Da rafft sich Satan wieder auf, und will nun, da der Himmel für ihn unbefiegbar ist, die Erde und den Menschen verderben. Die Nacht, die Sünde und den Tod ruft er auf, aus der Hölle Tiefen zu erscheinen und zu vernichten was lebt und athmet. Mit einem Chöre der Himmlischen, die in Freude der werdenden Schöpfung entgegenjubeln, schließt die erste Abtheilung. Der zweite Theil enthält die Schöpfung. Mit einer nur leider etwas an ein Lehrbuch der Naturgeschichte erinnernden Aufzählung der einzelnen Schöpfungsmomente begrüßen die Himmlischen die werdende Welt. Zuletzt wird der Mensch, Adam und Eva, geschaffen, und ihnen die Erde zu eigen gegeben. Der Chor der Engel und erschaffenen Wesen, die den „Weltengründer“ preisen, bildet den Abschluß dieses Theiles.

Mit einer Instrumentaleinleitung, welche die Verführung und den Sündenfall darstellen soll, beginnt die letzte Abtheilung. Der Jubel des Chors der Hölischen über den Sieg des Bösen ertönt, dem die Klage der Himmlischen über die Sünde des Menschen entgegengestellt ist. Die Engel klagen dann vor dem Herrn der Welten, wie der Mensch gefallen sei, und Ab-

viel verkündet dessen Willen zur Erde herabzusteigen und den Menschen zu strafen. Eine Stimme spricht nun mit Adam und stellt ihn zur Rede wegen seiner Sünde. Er verklagt die Genossin seines Lebens, die ihn zum Uebermuthe verleitet habe, und Eva nennt die Schlange als die Verführerin. Die Schlange wird verflucht und Adam und Eva aus dem Paradiese vertrieben. Die Engel verkünden ihnen hierauf, wie sie durch Tugend das himmlische Loos wiedergewinnen könnten, und mit einem Doppelchöre schließt das ganze Werk. Dies der Inhalt der Dichtung. Der Mythos vom Sündenfalle des Menschen hat von jeher große Denker zu besonderem Eindringen in dessen Wesen aufgefordert, wie in neuerer Zeit namentlich Schelling und Schopenhauer bezeugen. Ebenso bietet derselbe dem Künstler jedenfalls eine tiefe Anregung zur Production. Rubinstein's Auffassung in seinem Oratorium zeigt, daß er nur in allgemeinsten Weise von dem Gehalte seiner Vorlage berührt wurde, und dem entsprechend, hält sich der musikalische Ausdruck auch mehr auf der Oberfläche.

Gehen wir jetzt zu den einzelnen Stücken. Im Ganzen finden wir, daß Rubinstein zwar den nächstliegenden Ausdruck für die Situation findet, selten aber jene schlagend wirkende Darstellung zu geben vermag, die sich nur dem Auge des Genies entschleiern. Der erste Chor ist mit melodisch ansprechendem Ausdrucke ausgeführt, fließt leicht und eben dahin, ohne sich durch hervorragende Momente auszuzeichnen. Das folgende Recitativ Abdiels ist in gewöhnlicher formalistischer Weise gestaltet, welchen Charakter auch die später vorkommenden zumeist an sich tragen. Es wäre einmal an der Zeit, daß diese schablonenhaften Gebilde gänzlich verbannt würden, und sie kein Componist mehr anwenden möchte, außer im Falle ihm besonders daran gelegen ist, seine Zuhörer einzuschläfern. Nr. 3, Recitativ und Arie Satans, hat mehr Leben, erhebt sich aber doch weder in der Melodie noch in der Modulation zu einer originellern Gestaltung. Den Glanzpunkt des ganzen Werkes bildet Nr. 5, ein Doppelchor, den Kampf des Himmels und der Hölle darstellend. Hier haben die Hauptmotive eine sowol melodisch wie rhythmisch prägnante Physiognomie. Die Durchführung zeigt öfters geistreiche Züge, wie die Combination der beiden rhythmisch verschieden gestalteten Motive; auch ist die Behandlung des Chores hier mehr eine wahrhaft polyphone, als in den andern Partien des Werkes. Der ganze Satz muß bei guter Ausführung einen mächtigen Eindruck bewirken; es spricht sich darin eine große dämonische Kraft aus. Die Arie eines Engels (Nr. 6) geht ganz in den Geleisen des Mendelssohn'schen Stils und wirkt noch durch unnötige Textwiederholungen ermüdend. Gelungen und mit charakteristischem Ausdrucke ausgeführt ist Nr. 7, wo die Qualen der gestürzten Hölle geister zur Aussprache kommen. Hier ist das Hauptmotiv aus lebendiger Thätigkeit des Gefühls hervorgegangen. In den folgenden Recitativen Satans finden wir öfter eine von poetischem Eindringen zeugende Auffassung. Die Momente, wo Satan die Nacht, den Tod und die Sünde heraufruft, sind treffend versinnlicht. Besonders beim Heranrufen des Todes wirkt das Orchester mit den unisono chromatisch aufsteigenden Tönen des Streichquartetts und der Holzbläser, während immer auf die schlechten Tacttheile das Blech mit den Dominantseptimenaccorden einfällt, als ausgezeichnete Interpretation der Worte der Dichtung. In den folgenden Chören der Empörten ist alles mit Frische und Kraft aber ohne tiefer gehende Auffassung ausgebrüllt. Wieder kommt ein in gewöhnlicher Phraseologie sich bewegendes Recitativ Abdiels, woran sich der Schlusschor der Himmlischen anschließt. Derselbe ist ganz homophon ge-

staltet und äußerlich wirksam, aber offenbar flüchtig concipirt.

Der zweite Theil beginnt mit einer Instrumentaleinleitung, welche das Chaos versinnlichen soll. Im weiteren Verlaufe erhebt sich Rubinstein, wenn auch nicht zu poetisch bedeutsamer, so doch musikalisch charakteristischerer Darstellung. Dagegen sind die Einleitungstacte nur ganz willkürlich und gezwungen gestaltet. Hier ist die schlechte Wirkung der Reflexion erkennbar, wenn sich dieselbe, statt auf das darzustellende Gefühlleben, unmittelbar auf die äußere Form richtet. Die ganze nachfolgende Schöpfungsgeschichte ist mit Frische ausgeführt. Hier und da finden sich Ansätze zu poetischerem Ausdrucke. Im Ganzen wirkt die Gleichartigkeit der Ausdrucksmittel und die geringe Tiefe der Auffassung ermüdend. Ueberhaupt steht Rubinstein mit seiner Begabung in einer bedenklichen Mitte zwischen idealistischer und realistischer Darstellungsweise. Zu ersterer fehlt ihm die Erhabenheit und der hinreißende Schwung, wie die Tiefe des sentimentalischen Gefühls. Der realistische Ausdruck gelingt ihm besser, nur mangelt hier wieder die schlagend wirkende Originalität der melodischen Gestalt. In den idyllischen Momenten des zweiten Theiles, in denen die Ruhe des Naturlebens zur Aussprache kommt, giebt uns Rubinstein eine hübsch klingende und im engern Sinne gemüthliche Musik. Wie derartige Momente von höchster Schöpferkraft erfaßt werden, sehen wir in Wagner's Rheingold. Die Schöpfung des Menschen wird durch eine ziemlich gewöhnliche Tenorarie angekündigt. Was die Tonkunst in Darstellung eines solchen Momentes zu bieten vermag, hätte Rubinstein aus dem: „Et homo factus est“ der Beethoven'schen Messe lernen können. Das folgende Duett zwischen Adam und Eva ist sehr gewöhnlich. Mit einer weit ausgeführten Fuge schließt der zweite Theil. Das Thema derselben ist kräftig gestaltet, die Durchführung, fließend, wenn auch keine besondere Steigerung oder Vertiefung zum Vorschein kommt. Doch macht dieser Satz jedenfalls einen großen äußern Effect.

Die Instrumentaleinleitung des dritten Theiles (Verführung und Sündenfall) sollte die Aufgabe lösen, die Katastrophe der Handlung zur Darstellung zu bringen. Es ist sehr fraglich, ob es wohl gethan war, ein so wichtiges Handlungsmoment rein instrumental gestalten zu wollen. Die Art, wie Rubinstein dies ausgeführt hat, ist keine entsprechende. Einem schwunglosen Liedmotiv in E dur von möglichst wenig verführerischem Charakter schließt sich ein Satz in Cismoll an, der wahrscheinlich den Sündenfall versinnlichen soll. Es ist das Ganze ein gewöhnliches Instrumentalstück, wie deren die Nachtreter Mendelssohn's zu Duzenden gefertigt haben. Der folgende Chor, wo sich der Jubel der Hölle mit den Klagen der Himmlischen vereinigt, wirkt wenigstens durch den kraftvollen Ausdruck erfrischend. Nr. 23, ein Terzett der drei Engel, leidet wieder sehr an Dürftigkeit der melodischen Erfindung, welche weder durch die figurirte Begleitung, noch durch einige Ansätze zur Polyphonie verdeckt werden kann. In Nr. 25 wirkt das vom Orchester mit vollster Instrumentation zu den Worten des Chores: „Auf Bosaunenton fährt er herab der Herr der Welten“ u. s. w. ausgeführte Choralmotiv auch mehr nur äußerlich. Die Betonung der Fragen der „Stimme“ an Adam steht gegen die Größe der Aufgabe, das Erwachen des Gewissens auszusprechen, sehr zurück. Ebenso erhebt sich der Ausdruck in den Antworten Adams und Evas nicht über das Gewöhnliche. In dem Fluche, der über die Schlange ausgesprochen wird, ist das Walten einer größeren Leidenschaft zu erkennen, die nur auch sonst öfters an die Stelle von Gemeinplätzen treten sollte. Nr. 27, ein Chor der den Herrn lobpreisenden Himmlischen, birte-

Nichts, was nicht schon früher ausgesprochen wurde. Das Duett Adams und Eva, die vor der über sie hereinbrechenden Vernichtung schauern, entbehrt weder sehr der Lebendigkeit individuellen Gefühlsausdrucks. Es folgt die Vertreibung aus dem Paradies in einem effectvollen Doppelchöre ausgestaltet. Derselbe ist eine musikalisch vorzügliche Arbeit und mit energischer Kraft durchgeführt. — Unser Gesamturtheil über das Oratorium läßt sich dahin zusammenfassen, daß wir darin erstlich nicht das Streben erkennen, etwa eine neue Form für dasselbe zu finden. Ebenso ist auch keine Vertiefung in speciell religiöses Gefühlleben darin vorhanden. In musikalischer Beziehung wirkt der Mangel eines poetischen Stimmungslebens ernüchternd, wie auch die gleichen Ausdrucksmittel zu oft wiederkehren. So sind die Abschlüsse der einzelnen Sätze fast durchweg gleichartig gestaltet, die modulatorische Construction kommt über die gewöhnlichsten Ausweichungen nicht hinaus, überhaupt kann man häufig, sobald man nur die ersten Tacte eines Theiles gehört hat, den weiteren Verlauf mit ziemlicher Sicherheit voraus wissen, da Rubinstein selten wirksame Steigerungen oder überraschende Wendungen bringt. Die Behandlung des Orchesters zeigt dieselben Eigenschaften. Sie ist eine sehr geschickte und übersichtlich gruppirte; Reichthum und Mannigfaltigkeit des Colorits sucht man vergebens. Man sieht, daß Rubinstein die großen Werke der Gegenwart auch nach dieser Seite nicht zu seinem inneren Eigenthume gemacht hat. Dies zeigt sich besonders in der Verwendung der Holzblasinstrumente. Wir schließen hiermit unsere Beurtheilung über ein Werk, welches mit seinen Schwächen doch eine hervorragende Stellung einnimmt, und deshalb, wie auch durch nicht zu große Schwierigkeit der Ausführung, wol eine öftere Aufführung verdient.

8.

Correspondenz.

Fest.

Richard Wagner's geniale Urkraft hat hier, wie aller Orten, ihre Macht bewährt. Das erste Concert, welches Donnerstag den 23. Juli im Nationaltheater statt fand, hatte den großartigsten Erfolg. Von dem überfüllten Hause wurde der Meister gleich bei seinem Erscheinen mit stürmischem Applaus empfangen, welcher sich noch steigerte, als nach der Tannhäuser-Ouverture Capellmeister Erkel dem Künstler im Namen des Orchesters einen Lorbeerkranz überreichte. Das Programm enthielt die Tannhäuser-Ouverture, die Einleitung zu Tristan und Isolde mit dem Schluß der Oper, Einzug der Meisterfinger und Wagners Anrede (gesungen von Hrn. Bösegg), Einleitung zu Lohengrin, die Einleitung zum dritten Act aus demselben Werke, so wie die Balconscene aus dem zweiten Act „Guch Lützen, die meine Klagen“ (Elfa: Fr. Kabinatz), Siegmunds Liebeslied gesungen von Hrn. Simon, der Ritt der Walküren aus der „Walküre“ und Siegfried's „Schmiede- und Schmiedelied“ aus dem „jungen Siegfried“ gesungen von Hrn. Steger. — Die künstlerische Wirkung war eine der großartigsten, die wir uns jemals erlebt zu haben erinnern. Die verschiedenartigsten Gefühlsphären waren in den einzelnen Stücken vertreten, aber in allen trat die tiefste Innerlichkeit, verknüpft mit der vollendetsten äußeren Gestaltung, hervor. Wagner versteht es, wie selten ein Künstler es vermochte, die tiefsten Regungen des Gemüths im Publicum wach zu rufen. Es klingt wie eine nach furchtbaren Stürmen errungene Versöhnung des Weltalls, wenn die Posaunen am Schluß der Tannhäuser-Ouverture ihre zermalnenden Accorde ertönen lassen. Mit innerstem Herzblute ist die Einleitung zu Tristan und Isolde geschrieben. Welche

unendliche Liebessehnsucht und erschütternde Tragik strömt uns in diesem grenzenlosen Melodieflusse entgegen? Die Einleitung zu Tristan und Isolde ist wol das schwierigste Problem, welches dem Dirigenten der Gegenwart gestellt wurde und mancher unserer Herren Capellmeister, dürfte nach dem Studium des Werkes, „so klug sein wie zuvor“. Für uns ist dies Werk das bedeutendste, was Wagner bis jetzt geschaffen, sowohl im Bezug auf die formale Gestalt des Werkes, als die Tiefe des Inhalts. Um aber das Werk dem Publicum in seiner vollen Bedeutung klar zu machen, gehört von Seiten des Dirigenten eine Kunst der Phrasierung, ein Mitleben desselben, von welchen Dingen die Mehrzahl der Mitter vom Metronom keine Ahnung hat. Ein wahrhaft Bach'scher Geist, verknüpft mit Mozart'scher Lieblichkeit, weht uns in dem Einzug der Meisterfinger an; und dieses Stück sowie Wagners Anrede sind ein sprechender Beweis, wie die Fülle lieblicher Melodie und herzinnigen Gesanges, trotz der specifisch deutschen Färbung, durch ihren rein menschlichen Gehalt ihre Wirkung überall erweisen müssen, und auch hier nicht verfehlen, trotz der Tiraden gewisser Scribenten über Wagner's Melodielosigkeit. Aus liebender Heidenbrust erklingt Siegmunds Gesang, und größere Fülle der Melodie in einfacherer Form ist wol kaum denkbar. Zu wahrhaft stürmischem Enthusiasmus riß der „Ritt der Walküren“ das Publicum hin, so daß derselbe wiederholt werden mußte. Eine Naturmacht, eine überquellende Fülle von Phantasie lebt in diesem Stücke, daß alle etwaigen Erwägungen und Bedenken dem lebendigen Eindrucke gegenüber schweigen müssen. Prächtige Lieber voll rhythmischer Lebendigkeit und naturwüchsiger Melodie sind Siegfrieds „Schmelz- und Schmiedelied“. Siegfrieds hohe jugendliche Gestalt, wie er mit mächtigem Arm „Notung sein neidliches Schwert“ schniebet, steht uns vor Augen, ein lebenswürdiger Humor durchweht beide Lieder und eine urkräftige, glänzende Instrumentation macht dieselben zu den wirkungsvollsten Stücken. — Ueber Wagner's unvergleichliche Kunst der Direction herrscht bloß eine Stimme. Es ist die höchste Leistung, die denkbar ist. Der routinirte Capellmeister mit dem schöpferischen Künstler verknüpft sind eben nur im Stande solche Vollenbung zu erzielen. Das Orchester war übrigens des Dirigenten würdig und löste seine Aufgabe mit wahrer Hingabe und Liebe. Nach dem großartigen Erfolge des ersten Concertes wird mit um so erhöhtem Interesse der zweiten Musikaufführung entgegengesehen, und dürfte wahrscheinlich noch eine dritte nachfolgen.

u.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

* Anton Wallerstein hat eine Kunstreise nach Belgien und Holland angetreten.

Musikfeste, Aufführungen.

* Zu dem am 26. Juli in Bamberg stattfindenden französischen Sängersfeste sind bereits 2700 Gäste angemeldet.

* Das erste Sängersfest des rheinischen Sängerbundes wird am 6. und 7. September in Aachen abgehalten werden. Bei dem damit verbundenen Gesangsconcurs werden Gesangsvereine aus Brüssel, Antwerpen, Gent, Lüttich, Brügge, Namur u. s. w. in die Schranken treten.

* Bei dem norddeutschen Sängersfeste, welches vom 10. bis 13. Juli in Braunschweig statt fand, waren nahe an 3000 Sänger betheiligt. Am Wettlingen betheiligten sich 17 Vereine, und erhielt der Männergesangsverein in Hannover den ersten Preis; er bestand in einem vom Herzoge von Braunschweig geschenkten silbernen Vocale.

Neue und neuinstudirte Opern.

* Zur Feier des Namenstages des Kaisers von Oesterreich kommt in Wien Gluck's „Iphigenie auf Tauris“ neuinstudirt zur Aufführung.

— Zu der bevorstehenden Aufführung der dreiactigen Oper: „Le chevalier Nabel“ von Litolff in Baden-Baden haben bereits die Proben begonnen.

Musikalische Novitäten.

— Rossini hat eine große Vocal- und Instrumentalmesse componirt.

— Reiterbeer hat für die Stadt Florenz bei Gelegenheit des am 24. Juli gefeierten Festes ihres Schutzpatrons einen von ihm componirten großen Chor mit Orchester unter dem Titel „Opéra an den Jupiter“ übersendet.

Literarische Notizen.

— Soeben ist im Verlage von Cotta in Stuttgart erschienen: „Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur“ von E. F. Weichmann. Das Werk ist vom Verfasser Sr. Hoheit dem Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen gewidmet.

Leipziger Fremdenliste.

— In den letzten Wochen besuchten Leipzig: A. Rubinstein, Karl Gerber, Tonkünstler aus Prag, Franz Wendel und Fritz Spindler.

Vermischtes.

— Unter den 28 Fragen, welche von der „Internationalen Gesellschaft zur Förderung der socialen Wissenschaften“, die in diesem Jahre in Gent tagen wird, aufgestellt wurden, befindet sich auch eine speciell auf die Tonkunst Bezug nehmende. Sie lautet: „In welcher Weise hat die Richtung in der Musik, welche die Technik über das Gefühl stellt, auf den Charakter musikalischer Schöpfungen eingewirkt, und welches werden die letzten Folgen dieses Principes sein?“

Kritischer Anzeiger.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Alfred Jaell, Op. 119. Drei Gesänge von Robert Franz für Pianoforte übertragen v. Breslau, Leuckart. Preis Nr. 1 12 1/2 Sgr. Nr. 2 10 Sgr. Nr. 3 12 Sgr.

Jaell bietet von Robert Franz folgende Gesänge in der Uebersetzung für Clavier: „Die Harrendel“ (Wie ich ein Vöglein singe u.) aus Op. 35. „Bitte“ (Weil auf mir, du dunkles Auge u.) aus Op. 9 und „Romance“ (Und wo noch kein Wanderer gegangen u.) ebenfalls aus Op. 35. — Der Autor ist auf diesem Gebiete schon eine hinlänglich bekannte Persönlichkeit, die auch in dem vorliegenden Opus ihr Naturell durchaus nicht verleugnet. Jaell, der im besseren Sinne moderne Claviervirtuos, versteht es meisterhaft, auch seine Bearbeitungen für den Salon zu gestalten, und er ist als Tonsetzer ganz derselbe, wie er uns als ausübender Künstler entgegentritt. Nur möchten wir mitunter an diesen Arbeiten tabeln, daß dieselben häufig zu sehr auf sinnliches Raffinement berechnet sind. Den Freunden solcher Musik sind Jaell's Arbeiten bestens empfohlen.

Für Pianoforte.

Friedrich Damm, Op. 3, 4, 5 u. 7. Pianoforte-Compositionen v. Dresden, Adolph Brauer. Pr. Op. 3 10 Mgr. Op. 4, 5 u. 7 à 8 Mgr.

Ottomar Neubner, Op. 2. „Morgengruß“, Tonstück v. Dresden, ebend. Pr. 12 Mgr.

Seraphine Schwabhäuser, Op. 6. „Melancolie“, Phantasie v. Dresden, ebend. Pr. 12 Mgr.

Die Pianoforte-Compositionen von Friedr. Damm bestehen aus folgenden Stücken: Op. 3: „erste Styrienne“, Op. 4: „zweite Styrienne“, Op. 5: „Zigeuner-Caprice“ und Op. 7: „Mazurka-Caprice“. Der Componist zeigt in diesen Werken, daß er nicht ohne Talent ist, namentlich dürfte die leichtere Unterhaltungsmusik dasjenige Gebiet für ihn sein, wo er mit Glück zu wirken im Stande wäre. Von den vier genannten Compositionen hat uns besonders die zweite Styrienne, Op. 4, am Besten durch ihre eigenthümliche, bewegte und interessante Rhythmik gefallen, der sich dann die „Zigeuner-Caprice“ anschließt. In diesen beiden Werken ist der Autor mehr dem Fluge seiner Phantasie gefolgt, die übrigen erscheinen uns mehr gemacht als empfunden. Nur wäre noch zu wünschen, daß Damm sich freier bewegen lerne.

Eine zweite, nicht minder zu beachtende Erscheinung ist Ottomar Neubner. Der junge Componist ist ein früherer Schüler des Leipziger Conservatoriums und tüchtiger Clavier- und Orgelspieler, der erst vor nicht zu langer Zeit seine musikalischen Studien beendet hat. Auch bei Neubner tritt ein entschiedenes Talent für Saloncompositionen zu Tage, und selbst ihm noch die Consequenz bei seinen Arbeiten, denn er läßt sich noch zu leicht von seinem Gegenstande abbringen, und zu mehr virtuosenmäßigen Passagen hinreißen. Dadurch verliert er mehr und mehr das Bessere, was er anstrebt, und Gewöhnliches gewinnt die Oberhand. Eine Hauptsache spricht aber bei Neubner zu seinen Gunsten und dies ist die freie, ungezwungene Behandlung der Harmonie.

Hier zeigt er mitunter sogar Ähnheiten, die aber ein entschieden tüchtiges Studium und wirkliches Talent voraussetzen.

Wahrhaft erschreckend ist gleich der Anfang der „Melancolie“ von Seraphine Schwabhäuser. Der verminderte Septimenaccord auf cis von der rechten und dessen zweite Umkehrung von der linken Hand wird pp mit Pedalgebrauch von der Tiefe bis zur höchsten Höhe des Pianoforte in Sechzehnteilnoten passagenmäßig ausgeführt. Ihm schließt sich auf ähnliche Weise der Septimenaccord auf cis an, aber nun ist auch alle Weisheit der Componistin zu Ende, denn von nun an wird die „Melancolie“ in so hohem Grade harmlos, daß bis zur völligen Trivialität nur noch ein Schritt ist.

Für Pianoforte.

Robert Goldbeck, Op. 45. „Santaise-Nocturne“ v. Leipzig u. New York, Julius Schuberth u. Co. Pr. 15 Sgr.

Carl Nachts, Op. 3. „Valse-Caprice“ v. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 10 Sgr.

L. Ed. Pathe, Op. 73. „Poème lyrique“ v. Magdeburg, ebend. Pr. 10 Sgr.

J. P. Rouman, „Valse sur un Thème de Dominique“ v. Amsterdam, Roethaan. Pr. 1 fl. 20 Kr.

Eine nach jeder Seite hin schätzenswerthe Arbeit ist Goldbeck's „Nocturne“. Der Componist bietet sowohl nach melodischer wie harmonischer Seite sehr Bemerkenswerthes, so daß die Piece bei geläufigem Vortrage gewiß mit Erfolg zu Gehör gebracht werden kann. Den Musikern von Fach und den besseren Dilettantenkreisen sei in Rede stehendes Werk zur Beachtung wohl empfohlen.

Ebenfalls bemerkenswerth ist die „Caprice“ von Nachts, wenn gleich dieselbe auch bei Weitem noch nicht eine so ausgeprägte Selbstständigkeit verräth, als dies bei Goldbeck der Fall ist. Man sieht es doch wenigstens dem Werke an, daß der Componist ein anerkanntes Streben nach dem Besseren, Gehaltvolleren an den Tag legt. Freilich muß er noch aus mancher Klippe sich herausarbeiten, er muß mehr polyphen empfinden lernen, denn man kommt auf die Vermuthung, als arbeite er noch sehr am Instrumente; doch können wir immerhin jenen Dilettanten, denen keine allzu große technische Fertigkeit zu Gebote steht, die „Valse-Caprice“ empfehlen.

Etwas anders gestaltet sich jedoch unser Urtheil bei den folgenden Werken von Pathe und Rouman, obgleich der Erstere bei Weitem besser ist. Pathe zeigt wenigstens, daß er Ideen hat, wenn auch dieselben immer noch untergeordneter Art sind, und ihm auch dabei das Vermögen fehlt, sie consequent durchzuführen. Die Arbeit scheint auf diese Weise noch zu gemacht, nicht der Phantasie entsprungen.

Eine ganz gewöhnliche Arbeit ist „Valse“ von Rouman. Unsere deutschen Tanzcomponisten Strauß und Panner haben dort volleres zu Tage gefördert, als dieß jener Ausländer gethan. Wer an dergleichen Sachen Geschmack findet, der bleibe bei den Erzeugnissen unserer deutschen Heimath.

Druckfehler-Berichtigung.

In Nr. 4, S. 81, Z. 27 v. o. lies: Musikdirector Sering statt Seing, u. Z. 41 v. o.: Fr. Baldamus statt Baldamm.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. Haslinger in Wien.

- E. H. z. S.**, Phantasie f. Pfte., Vello. u. Aeolodicon 1 fl. 80 Kr.
Ghirsa, Anna, Meine Sonne; f. 1 St. m. Pfte. m. deutschem u. italienischem Text. 80 Kr.
Grüner, G., Ein Seufzer, f. 1 St. m. Pfte. m. deutschem u. italienischem Text. 54 Kr.
Holler, W., Op. 25. Carolinen-Klänge. Original-Ländler f. Zither. 42 Kr.
Puffer, F., La Gracieuse. Polka française u. la Tendresse. Polka-Mazurka f. Pfte. 54 Kr.
Rengstl, C., Phantasie f. Pfte. 54 Kr.
 ——— Impromptu f. Pfte. 54 Kr.
Röber, H., Op. 9. Impromptu p. F. Schubert, transcr. p. Vello av. Pfte. 1 fl.
Rückgaber, J., Op. 65. Impromptu. Scène dramatique p. Pfte. 80 Kr.
 ——— Op. 66. Cavatine p. Pfte. 80 Kr.
Satter, G., Op. 33. La belle Marie. Deuxième Polka idéale p. Pfte. 1 fl.
 ——— Op. 34. Prélude poétique p. Pfte. 54 Kr.
 ——— Op. 35. Une nuit dans les bois de l'Inde. Grand Nocturne symphonique. 1 fl. 50 Kr.
Strauss, Eduard, Op. 2. Die Candidaten. Walzer, f. Pfte. 80 Kr.; f. Violine u. Pfte. 1 fl.
 ——— Op. 3. Sonette. Polka française, p. Pfte. 54 Kr.; p. Violon av. Pfte. 54 Kr.
Strauss, Johann, Op. 274. Patrioten-Polka, f. Orchester 2 fl. 10 Kr.; f. Violine u. Pfte. 54 Kr.; f. Pfte. allein 54 Kr.
Strauss, Josef, Op. 128. Freudengrüsse. Walzer f. Orchester. 4 fl. 20 Kr.
 ——— Op. 131. Musenklänge. Walzer f. Pfte. 80 Kr.; f. Violine u. Pfte. 1 fl.
 ——— Op. 132. Günstige Prognosen. Walzer f. Pfte. 80 Kr.; f. Violine u. Pfte. 1 fl.
 ——— Op. 133. Auf Ferienreisen. Schnell-Polka, u. Op. 135. Künstler-Capricen. Polka française f. Orchester. 3 fl.
 ——— Op. 133. Auf Ferienreisen. Schnell-Polka f. Pfte. 54 Kr.; f. Violine u. Pfte. 54 Kr.
 ——— Op. 134. Patti-Polka, u. Op. 136. Sturmloch-Polka f. Orchester 3 fl.
 ——— Op. 134. Patti-Polka f. Pfte. 54 Kr.; f. Violine u. Pfte. 54 Kr.
 ——— Op. 135. Künstler-Caprice. Polka française f. Pfte. 54 Kr.; f. Violine u. Pfte. 54 Kr.
 ——— Op. 136. Sturmloch. Schnell-Polka f. Pfte. 54 Kr.; f. Violine u. Pfte. 54 Kr.
Wagner, R., Fatale ou Potpourri sur des thèmes favoris de l'Opéra: Rienzi, p. Pfte. Suites 1. 2. à 1 fl.
Zadrobilek, Albertine, Polka nationale p. Pfte. 54 Kr.

Musikalien.

- v. Blechschmidt, G. F.**, Potpurri f. Violine u. Guitarre. 16 ggr.
Klingebiel, Aug., Festmarsch zu 4 Händen. 4 ggr.
 ——— 2 Festmärsche zu 2 Händen. 4 ggr.
 ——— Festmarsch f. Instrumentalmusik. 1 Thlr.
Mährig, C. H., vier Favorit-Tänze f. das Pfte. 1., 2. Heft. à 4 ggr.
 Zu beziehen durch die

Serge'sche Buchhandlung in Osterode.

Demnächst erscheint und ist durch jede Buch- u. Musikalienhandlung zu beziehen:

Operette ohne Text für Pianoforte zu vier Händen

componirt von

Ferdinand Hiller.

Op. 106.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Soeben erschien:

KÖRNER-LIED.

Festgesang

zur

National-Körner-Feier.

Dichtung von Müller von der Werra.

Für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von vier Hörnern

(oder des Pianoforte)

componirt von

Franz Abt.

Op. 250. Pr. 25 Ngr.

TURNER-MARSCH

„Turner, auf! es grüsst der Tag.“

Ein

Weckruf zur Turnfahrt.

Gedicht von Müller von der Werra.

Für vierstimmigen Männerchor

componirt und

der deutschen Turnerschaft zum dritten deutschen Turnerfest in Leipzig

gewidmet von

C. KUNTZE.

Op. 90. No. 3. Pr. 10 Ngr.

Leipzig, bei

C. F. KAHNT.

Leipzig, den 7. August 1863.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Neuzeitliche Buch- & Musik- (H. Bahn) in Berlin.
Ab. Christoph & W. Kuhn in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Waltham Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 6.

Neunundfünfzigster Band.

H. Weermann & Comp. in New York.
F. Schottensack in Wien.
Hud. Schölein in Warschau.
C. Schäfer & Auer in Philadelphia.

Inhalt: „Glück und die Oper“ von A. B. Marx. Von E. Schelle. (Zweiter Artikel.) Recensionen. J. C. Eichmann, Op. 42, 40, Instruclive Gänge, 43, 25, 37. Josef Krejci, Op. 32. — Correspondenz (Leipzig, Sondershausen, Gotha, Plauen, Chemnitz). — Kleine Zeitung Aphorismen. (Aus Neapel.) (Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

„Glück und die Oper“ von A. B. Marx.

Von

E. Schelle.

Zweiter Artikel.

Ein schlechtes Fundament rächt sich am ganzen Gebäude. Weß der Verfasser veräumte, die soliden Ecksteine zu legen, muß er in der Folge häufig in Widersprüchen, in eigenmächtigen Behauptungen Stützen für manche Partien seines Tempels suchen. So wird z. B. der Overture zur Armide oder zum Telemacco der ritterlich romantische Charakter des Mittelalters beigelegt (I, 193 und II, 196) und fast unmittelbar darauf dieselbe Overture „den äginetischen Bildwerken vergleichbar mit ihren gefrorenen, zu Allem lächelnden Gesichtern und den edigen Sliedern“ (II, 196) genannt; der dissonirende Vorhalt in einem andern Satz daselbst muß nothwendig mittelalterlichen Schmerz ausdrücken. Und zu welchen Zwangsmassregeln wird nicht gegriffen, um den Bau der Overture zur Iphigenie in Tauris darzulegen und schließlich doch nur den trivialen Gemeinplatz zu gewinnen, daß der Organismus derselben mit der späteren Form der Overture nicht übereinkomme, daß aber diese letztere Form keineswegs „unerläßlich und zwingend sei“ (II, 74), während das Räthsel in der Stylweise der Zeit seine natürliche Lösung findet.

Diesen geschilderten Eigenschaften gegenüber können manche bessere Einzelheiten nicht in Anschlag gebracht werden. Ueberhaupt ist im Ganzen nur das zweite Buch, in welchem der Verfasser die dem Hochdramatischen zugewandte Natur Glück's in vielen Zügen seiner damaligen Schöpfungen darzulegen versucht, eine gelungenere Partie des Werks. Unserm Plane gemäß überschlagen wir sie, da sie nur das Besonderinteresse in Anspruch nimmt und wenden uns zur Hauptsache, der so berühmten Reformation.

Sie beginnt mit der Oper Orpheus und bildet den eigentlichen Gallaniment in dem Leben und Wirken unseres Meisters für dessen Biographen, um so mehr als Glück selbst in seinen Dedicationen zur Alceste und zum Paris die Ehre eines Re-

formators für sich in Anspruch nimmt. Die Anerkennung dieser Thatsache setzt auch ihre Konsequenzen in Kraft, denn der Begriff der Reformation bedingt zunächst für die betreffende Erscheinung einen Verfall, dann für den Reformirenden das „Zurückgehen auf den Grund der Dinge“, und hier im Besonderen, auf die primitiven Anlagen und Gestaltungsformen der Oper. Nun aber stellt der Verfasser nach seiner Entwicklung der italienischen Oper deren Reform von vorn herein außerhalb aller historischen Möglichkeit, da, wie wir sahen, ihre Existenzform aller gesunden Elemente entbehrte, ja er leugnete sogar hier am Orte — die Ueberzeugung des Herrn Marx giebt nämlich, wie eine Wetterfahne jedem Luftzuge des augenblicklichen Bedürfnisses nach — Seitens der Musik die Bedürftigkeit einer Reform, denn „die Composition, die musikalische Arbeit an sich trug offenbar nicht die Schuld, von einzelnen etwaigen Schwächen abgesehen, war sie geworden, wie sie unter diesem Texte werden konnte. (I, 287.) Und in der That zeigt der formelle Charakter des Orpheus nichts weniger als ein Zurückgehen auf die fundamentalen Anlagen, sondern knüpft sich unmittelbar an den entwickelten Formenbestand der damaligen italienischen Oper. Somit fällt die ganze Reformation auf das Gedicht allein: „der Text, die vom Dichter gegebene Grundlage, trug den Keim des Versinkens, wie des Gelingens in sich.“ (287).

Darnach gebührte wenigstens der gleiche Theil des Verdienstes dem Dichter; es kommt nur darauf an, wem von beiden die Ehre, zuerst die Idee gefaßt zu haben, zugesprochen werden muß.

Natürlich Glück, antwortet Herr Marx; ihm mußte ja „an der Frucht seines tonkünstlerischen Verlangens klar werden“, worin die Dichter gefehlt hatten: „die Handlung mußte einen durchaus musikalischen Gehalt gewinnen, und sie mußte einfach werden.“ (287). So sah sich Glück auf die Sorge um ein zweckmäßiges Gedicht, auf die Prüfung der Aufgaben hingewiesen, an denen ein Musikdrama überhaupt erst möglich ist. „War diese Grundlage gewonnen, so ergab sich das Trachten nach dramatisch-musikalischer Charakteristik für den Dichter, wie für den Musiker“ und überhaupt alles Weitere von selbst.

„Nun bedurfte Glück eines Dichters, und er fand ihn in Rancero di Calzabigi aus Livorno, einem Manne von philosophisch-ästhetischer Bildung“, der in Wien eine Anstellung hatte. „Glück suchte den Umgang Gebildeter, Calzabigi mußte bei seiner Neigung zu kunstphilosophischen Be-

trachtungen das Verhältniß mit einem berühmten Confeſſor erwünſcht ſein," der von andern das Voraus hatte, „daß er gern über die Kunſt ſprach, daß ſeine Anſichten und Urtheile nicht ſelten den Einblick in die Tiefen der Kunſt öffneten, die den Weiſten verborgen bleiben. Schon zwei Jahre vor der Reiſe nach Bologna, 1760, eröffnete Gluck ſeine Wünſche dem gelehrten Freunde, dieſer ging auf ſeine, mit mir voraus ein; er nahm die Kunſtgeſchichte auf ſich.“ (288—89). „Die Sache wäre ſo, daß der Verfaſſer müſſe ſich „dieſen Vorgang umſtändlicher“ behandeln, „weil man in ſpäterer Zeit den Antheil Gluck's an der Reformation der Oper zu ſchmälern und das erſte Verdienſt dem Dichter zuzuwenden getrachtet hat“ (292), dieß bezieht ſich auf Gretry, der in ſeinen Memoiren (I, 345) den Hergang ſo hinſtellt, daß die Dichter — Gretry verrecknet ſich freilich in der Zahl, hat aber im Uebrigen Recht; Du Rollet in die Reformation mit hineinzuziehen, da dieſe hiſtoriſch erſt mit der Iphigenie in Aulis Boden und Leben gewann, der Fortſchritt alſo keinesweges einſeitig auf italieniſcher oder gar deutſcher Seite lag, — den Plan der Vorbeſſerung ſaßen, Gluck ſich dagegen der Gedichte bemächtigte. Gretry aber ſetzt deſſen ungeachtet hinzu: „Daß man iſt Dichter und Muſiker, wenn man wie Gluck verfährt, gleich wie man ſich eine Idee aneignet, wenn man ſie verſchönt!“ (291). Gerade dieſe Anerkennung aber regt dem Hrn. Profeſſor die Galle vollends auf; der Zweifel an dem Erſtgeburtsrechte Gluck's iſt ſchon an ſich eine Sünde wider den heiligen Geiſt; klingt nicht der letzte Zuſatz wie Hohn? Der ganze folgende Paſſus darüber (292) iſt ein Meiſterſtück rätheliſtiſcher Exegeſe.

Aber auch Schmid, „der treffliche Schmid“, iſt von dieſer feyerlichen Geſinnung angeſtedt. „Zuvörderſt ſpricht er ganz beſtimmt aus, daß Gluck ſeine Gedanken Calzabigi eröffnet habe“ und dieſer darauf eingegangen ſei, ſetzte aber ſpäter hinzu, Calzabigi habe die Mängel der italieniſchen Oper tief eingesehen und ſei lange eifrig bemüht geweſen, ihr einen höheren Glanz zu verleihen und eine tiefere Wahrheit abzugewinnen.

„Dem, was hier für die Urheberschaft Calzabigi's herausgeleſen werden könnte, ſetzt der Verfaſſer „Schmid's eigene vorhergehende Angaben“ entgegen; „dann die öffentlichen Erklärungen Gluck's in den Dedicationen zu Alceſte und Paris und Helena, durch die er ſich Calzabigi gegenüber ganz unumwunden als Urheber der Reformation zu erkennen giebt; — endlich Calzabigi's weiteres Verhalten“, der „über den neuen Verſuch nicht ohne Sorgen“ war und ſich mit ſeinen Bedenken an Metastasio wandte, um deſſen Gegnerschaft zu vermeiden. „Das iſt das Benehmen eines vorſichtigen klugen Mannes, nicht eines von ſeiner Idee emporgetragenen Reformators.“ (293).

Alſo „Gluck iſt der Urheber der Reformation; gewiß aber hat Calzabigi trefflich mitgewirkt“ und nur aus dankbarer Erinnerung ſchrieb ihm Gluck in ſeinem Briefe an den Mercure de France „das erſte Verdienſt bei der Reformation der Oper“ zu.

Es thut mir wahrlich leid um dieſes ſchöne, künſtliche, an „muſte“ hängende Schlußgeſüge, dem ich jetzt die Pointe ſeiner Beſtimmung rauben muß. Ich bin jedoch fern davon, die Arbeit dieſes Werks mit vandaliſcher Hand zerſtören zu wollen, ich möchte es im Gegentheil als ein koſtbares Monument der muſikgeſchichtlichen Architektur im 19. Jahrhundert für die ſpäteſten Zeiten erhalten wiſſen, und ſetze es daher behutſam bei Seite. Selbſamer Weiſe aber muß der

Ausſpruch des Verfaſſers über den „idealitätsfremden Philoſoph“ (S. 96) gerade hier eine praktiſche Anwendung finden, denn es iſt in Wahrheit „eine alte“ ſogar ſchon vor Shakespeare beſtätigte Erfahrung: wenn der Idealitätsheimiſche, aber mit dilettantenhafter Forſchung ausgerüſtete Kunſtkenner „ſich auf das Glatteis der Kunſtgeſchichte begibt“, ſo widerfährt ihm etwas. Hätte Hr. W. ſich nicht zu ſehr auf die Materialſammlung ſeines Anamneſis, des ſeligen Schmid verlaſſen, ſo könnte er manche, neuen und ſeltene Documente vorfinden, welche auf dieſe Reformation, auf den Charakter ihrer Helden ein neues und leider! für die obige Darſtellung, ſehr unvortheilhaftes Licht werfen. Ich meine zunächſt einen Brief des Dichters Calzabigi, vom 21. Auguſt 1784, den dieſer an die Redaction des Mercure de France richtete, auf Anlaß eines vom gedachten Journal gebrachten Berichts über Iphigenie Tragödie Hypermnäſtra oder die Danaiden, aufgeführt in der pariſer Oper, am 26. April deſſelben Jahres. Calzabigi fand ſich in dieſem Berichte, gleichviel mit Recht oder Unrecht, auf eine empfindliche Weiſe zurückgeſetzt und benutzte dieſe Gelegenheit, den eigentlichen Hergang der ſogenannten Reformation zu erzählen und ſein Verhältniß zu Gluck aneinanderzuſetzen. Der Brief iſt zu lang und ausführlich, als daß er ganz herzuſetzen wäre; ich führe nur die Theile deſſelben an, die ſich unmittelbar auf die Sache ſelbſt beziehen:

„Es war im Jahre 1778, nach dem großen Erfolge meines Orpheus und meiner Alceſte, als Hr. Gluck wünſchte Iterum antiquo me includere ludo.

Mit großen Verſprechungen forderte er mich auf, für ihn ein neues Drama zu dichten. Ich ſchrieb eine Semiramis, die ich ihm zuſenden ließ. Ihr Schickſal iſt mir unbekannt, aber vielleicht läuft dieſe ältere Tochter auch durch die weite Welt, wie ihre jüngere Schweſter.

Hr. Gluck billigte zuerſt das Stück ſehr; in der Folge indeß bemerkte er, daß es ſich nicht für die Darſteller eigene, welche damals auf der lyriſchen Bühne glänzten. Ich hatte mit ihm in früherer Zeit von einer Hypermnäſtra geſprochen; er drang lebhaft in mich, ſie zu ſchreiben und ihm zu gefallen beſchloß ich es zu thun; er erhielt dieſe arme Hypermnäſtra in Paris, wo er ſich befand; im Monat November deſſelben Jahres; er war davon entzückt und meldete mir, er würde ſie überſetzen laſſen, um ſie auf das Theater zu bringen; das iſt Alles, was er mich darüber wiſſen ließ.

Nach einem Stillſchweigen von mehr als vier Jahren erfuhr ich erſt im Februar dieſes Jahres, daß Hr. Gluck unverzüglich meine Hypermnäſtra auf das Theater von Paris bringen wolle und, weil er ſelbſt nicht die Muſik beendigen könne, Hrn. Salieri als Mitarbeiter unter ſeiner Leitung herangezogen habe.

Während dieſer Zwischenzeit hatte ich an meinem Stücke Veränderungen gemacht, da man oft an ſeinen Werken feilt. Ich würde ſie mitgetheilt haben, wenn man mich einer Verathung gewürdigt hätte; allein ich war vergessen. Man wollte ſich nur mit meinem Drama aushelfen. Man hat nicht einmal geſagt, von wem man es erhalten. Dieſe Zurückhaltung ſchien mir ſonderbar. Hr. Gluck, der allein in der Welt mein Manuscript beſitzt, vermag auch nur den Grund davon anzugeben.

..... Sie ſagen in Ihrem Berichte, Nr. 20, der Verfaſſer habe bewieſen, daß er in hohem Maße den Zuſchnitt und den dramatiſchen Gang, wie ihn das lyriſche Theater verlangt, verſtehe und ſchon die erſte Scene darüber ein Urtheil geſtatte, die ein imponantes und wahres Gemälde

auffstellt, wo das Recitativ, der gebundene Gesang und der Chorus auf die glücklichste Weise vereint seien. Ich glaube, auf dies Lob Anspruch machen zu dürfen, es kommt nur mir zu. Hätte ich nicht zufälliger Weise meine Tragödie vor fünf Monaten drucken lassen, so würde mich Hr. Gluck, gegen den ich gefällig sein wollte, in die Lage versetzt haben, für einen Plagiar zu gelten und die lächerliche Rolle der Krähe in der Fabel zu spielen: *Furtivis nudata coloribus*.

Ich könnte hier endigen, aber ich habe noch etwas Anderes auf dem Herzen und ich muß es erleichtern. Indem sie von der Kunst der Danaiden sprechen, bemerken Sie, daß man in dem allgemeinen Wesen der Composition diesen großen starken schlagfertigen und wahren Styl leicht erkennt, welcher das System des Schöpfers der dramatischen Musik charakterisirt.

Ueber diesen Gegenstand habe ich noch Folgendes zu sagen.

Ich war vor 25 Jahren der Ansicht, daß die einzige für die dramatische Poesie, namentlich für den Dialog und die Arien, welche wir Arien der Handlung (*Airazione*) nennen, passende Musik diejenige wäre, welche sich am meisten der natürlichen, belebten und energischen Declamation nähert; daß die Declamation selbst nur eine unvollkommene Musik sei, die man als solche notiren könne, wenn wir Zeichen in hinreichender Anzahl erfunden hätten, um so viele Töne, so viele Combinationen, so viele starke und milde Accente und, um so zu sagen, bis zum Unendlichen mannigfaltige Nuancen anzuzeigen, welche man bei der Declamation der Stimme giebt. Da also die Musik zu beliebigen Versen nach meiner Idee nur eine angebildetere und noch durch die Harmonie der Begleitung bewirkte Declamation ist, so bildete ich mir ein, daß darin das ganze Geheimniß bestünde, eine gute Musik zu einem Drama zu componiren; daß, je mehr die Poesie gedrängt, energisch, leidenschaftlich, rührend, harmonisch wäre, um so mehr auch die Musik, welche sich nach ihrer wahren Declamation gut auszubilden suchte, die wahre Musik dieser Poesie, die Musik par excellence sein müsse.

Voll von diesen Ideen kam ich im Jahre 1761 nach Wien. Ein Jahr darauf ersuchte mich S. E. der Graf Durazzo, damals Director des kaiserlichen Hoftheaters und gegenwärtig Gesandter in Venedig, dem ich meinen Orpheus vorgesellen hatte, diesen dem Theater zu geben. Ich willigte unter der Bedingung ein, daß die Musik nach meinem Willen gemacht würde. Er sandte mir Hrn. Gluck, welcher, wie er mir sagte, sich Allem fügen würde.

Hr. Gluck wurde damals (und ohne Zweifel mit Unrecht), noch nicht zu den größten Meistern gezählt. Hase, Baraneko, Bonelli, Perez u. A. nahmen den ersten Rang ein. Keiner kannte die declamatorische Musik, wie ich sie nenne; und was Hrn. Gluck anbelangt, der unsere Sprache nicht gut ausspricht, ihm würde es unmöglich gewesen sein, einige Verse in fortlaufender Weise zu declamiren.

Ich las ihm meinen Orpheus und declamirte ihm davon mehrere Stücke zu wiederholten Malen vor und zeigte ihm die Nuancen an, welche ich in meine Declamation legte, die Zögerungen, das langsame und schnelle Zeitmaß, die bald vollen, bald schwachen und unaaccentuirten Töne der Stimme, Mittel, von denen er nach meinem Wunsche für seine Composition Gebrauch machen sollte. Ich bat ihn zugleich, daraus die Passagen, Cadenzen und Ritornelle und alles das, was man an Gothischem, Barbarischem und Extravagantem in unsere Musik gebracht hat, zu verbannen. Hr. Gluck ging in meine Pläne ein.

Aber die Declamation verliert sich in der Luft und man

findet sie oft nicht wieder, — man mußte immer gleichmäßig begeistert sein und diese stetige und gleichartige Sensibilität besteht nicht. Die treffendsten Züge entgehen, sobald das Feuer, der Enthusiasmus schwach werden. Darin liegt der Grund, warum man so vieles Abweichende in der Declamation vergebender Darsteller bei demselben tragischen Stücke, ja von demselben Darsteller von einem Tage zum andern bemerkt: der Dichter selbst reoirt seine Werke bald gut bald schlecht.

Ich suchte nach Zeichen, um wenigstens die am meisten hervortretenden Züge zu markiren. Nach einem solchen Manuscript, welches dazu mit geschriebenen Anmerkungen bei den Stellen versehen war, wo die Zeichen nur einen unvollständigen Aufschluß gaben, componirte Hr. Gluck seine Musik. Ich that später dasselbe für die Alceste. Dies ist so wahr, daß, als der Erfolg der Musik zum Orpheus bei den ersten Vorstellungen unentschieden war, Hr. Gluck den Fehler auf mich schob.

Da ich die Tragödien Semiramis und die Danaiden Hrn. Gluck nicht vordeclamiren, noch meine Zeichen anwenden konnte, welche ich vergessen habe und die ihm mit meinen Originalmanuscripten verblieben sind, so begnügte ich mich, ihm ausführliche Instructionen schriftlich zu senden. Diejenigen zur Semiramis füllten allein drei ganze Bogen. Ich habe davon, wie auch von denen zu den Danaiden eine Copie behalten. Ich dürfte sie vielleicht einst veröffentlichen.

Ich hoffe, mein Herr, Sie werden nach dieser Erklärung zugeben, daß, wenn Hr. Gluck der Schöpfer dieser dramatischen Musik gewesen ist, er sie nicht aus Nichts geschaffen hat. Ich habe ihm den Stoff, das Chaos, wenn Sie wollen, zugeführt; die Ehre dieser Schöpfung gebührt mithin uns beiden."

Demnach ergibt sich aus diesem Briefe: 1) daß Gluck zwei Jahre vor der Reise nach Vologna Calzabigi keine Mittheilungen gemacht haben konnte, wie Hr. Marx Schmid nachspricht, da der Dichter erst 1761 nach Wien kam; 2) daß er gut Zeit, als er an den Orpheus ging, noch kein klares Bewußtsein von dem Wesen und der Bedeutung der Reform besitzen konnte, und 3) daß also die Idee einer höheren dramatischen Gestaltung nicht von ihm, sondern von einem Literaten und Dichter ausging und unmittelbar zur That gebracht wurde.

Doch ich errathe die Einwendungen, die mir Hr. Marx machen wird. Garantirt ein Brief, in dem sich die Stimmung verletzten Selbstgefühles so deutlich kund giebt, die Aufrichtigkeit des Verfassers? Warum trat der Dichter unter so bewandten Umständen mit seinen Erklärungen nicht bei Zeiten hervor; warum wird der Paris unerwähnt gelassen und wie stimmt mit dem Allem Gluck's eigener Anspruch in seiner Dedication der Alceste? —

Darauf erwidere ich Folgendes. Der Charakter Calzabigi's giebt keinen Grund, eine absichtliche Entstellung der Thatfachen hier zu vermuthen. Der Brief war dazu auf einen bestimmten Anlaß geschrieben und berührt nur anhangsweise den Vorgang der Reform. Er beruft sich auf eine hochgestellte Persönlichkeit, den damals lebenden Grafen Durazzo, fällt überdies in die Lebenszeit Gluck's und mußte also schon von diesem eine Widerlegung erwarten, wenn der Wahrheit zu nahe getreten war. Der Brief ist ferner dem Mercur zur Veröffentlichung in Paris zugesandt worden, wo die Geschichte der Reform, Dank der Fürsorge Gluck's und seiner Freunde, nach ihrer ganzen Breite zu Gunsten des Meisters bekannt war; er machte dort großes Aufsehen, wie die *mémoires secrets* etc.

von Beaumont bezeugen. Rollet, welcher das Buch der Danaiden revidirt hatte, ließ es an einer heißenden und energischen Antwort nicht fehlen, die jedoch den eigentlichen Kern der Sache so wenig berührt, daß der Verfasser jener Memoiren äußert: „Es genügt hier zu bemerken, daß unerachtet seiner Wipfelsien der französische Dichter eben nicht siegreich die Behauptungen des italienischen Dichters widerlegt und immer noch viel Verdächtigtes in Betreff jenes Processes bleibt, der übrigens an sich nur wenig Interesse bietet.“ — Das Stillschweigen hinsichtlich des Paris beweist hier nichts, da der geringe Werth dieser Oper es dem Dichter rathlich machen konnte, wosfern nämlich Calzabigi wirklich deren Verfasser war. Was aber die Dedication der Alceste anbetrifft, so wird ein Blick in die inneren Verhältnisse Manches deutlicher erklären.

(Fortsetzung folgt.)

Instructives.

Für Pianoforte.

J. Carl Eschmann, Op. 42. Instructive Gänge durch den deutschen Volksliedwald. 52 Stücke systematisch in fortschreitender Folge geordnet. Cassel, C. Luchardt. Vier Hefte à 17½ Ngr.

Op. 40. Fünfzig deutsche Volks-Kinderlieder. Vier Hefte à 20 Ngr. Ebend.

Instructive Gänge durch die Compositionen von Haydn, Mozart u. Beethoven. Ebend. 1. Hest. Pr. 22½ Sgr.

Op. 43. Volksliederkranz. 24 Phantasiestücke über deutsche Volksmelodien. 1. Hest. Pr. 25 Sgr. Ebend.

Op. 25. Rosen und Dornen. 9 kleine charakteristische Studien (für kleine Hände). Pr. 1 Thlr. Leipzig, Fr. Hofmeister.

Op. 37. Tröstensamkeit. 8 kleine Clavierstücke (für kleine Hände). Pr. 1 Thlr. Ebend.

Vorliegende pädagogischen Zwecken gewidmete Werke gehören weit aus zu dem Besten, was auf diesem Gebiete neuerdings erschienen ist. Bei dem großen Einflusse, den die musikalische Ausbildung der Dilettanten auf die Entwicklung des Kunstgeschmacks hat, ist es jedenfalls von Wichtigkeit, wenn die Schüler gleich zu Anfang an Gediegenes und Werthvolles gewöhnt werden. Eschmann hat in seinen Stücken ein besonderes Talent für die Bearbeitung von Volksliedern und Chorälen bewiesen und dem Lehrer einen reichen Stoff zur Verwendung beim Unterrichte gegeben. Sein Claviersatz ist ein klangvoller und praktischer; er vermeidet dabei auch die gewöhnlichen Geleise, und zeigt durch sinnige Einzelheiten immer seine treffliche musikalische Bildung. Dabei ist die von pädagogischer Erfahrung zeugende Angabe des Fingersatzes eine sehr sachgemäße. — Das erste der oben angegebenen Werke (Op. 42) enthält kleine Stücke, Volkslieder und Choräle, und ist hier besonders zu loben, daß immer auf gleiche Ausbildung beider Hände, und eines mehrstimmigen Spieles gesehen ist. — In Op. 40 haben die Stücke schon einen größeren Umfang, und ist hier Rücksicht auf Ausbildung der Geläufigkeit genommen. Interessante und wirksame Begleitungsfiguren, Umspielungen und Verzierungen führen den Schüler in die verschiedenartigsten Spielarten ein. Ebenso wird die musikalische Ausbildung desselben vielfach gefördert. Im Charakter bieten die Stücke reiche Abwechselung dar, und es zeigt Eschmann eine rege Phantasie in Gestaltung rhythmisch und melodisch neuer Figuren. Sca-

lenläufe, gebrochene Accorde, Melodiespiel mit zwischen beide Hände getheilte Begleitung, Verlegung der Melodie in verschiedene Stimmlagen; alles kommt am rechten Orte zur Anwendung. Die Bearbeitung der Lieder zeigt durchweg ein glückliches Erfassen ihres Charakters, und Eschmann versteht es, jedes seiner Stücke einheitlich zu gestalten und den immer entsprechenden Styl zu finden. Das Interesse wird durch Frische und Lebendigkeit fortwährend wach erhalten. — Die instructiven Gänge durch Compositionen von Haydn, Mozart und Beethoven, sind kürzer ausgeführte Stückchen in guter Bearbeitung; sie sind leichter als das soeben besprochene Werk und können etwa nach Op. 42 mit dem Schüler geübt werden. — Der „Volksliederkranz“ Op. 43, bietet schon reichen Stoff für Octavenspiel, Spannungen, Wechsel der Hände in gebrochenen Accorden und für den Aufschlag voller Harmonien. Es sind diese Stücke kleine Scenen mit oft dramatisch lebendigem Ausdrucke, und sinnig ausgeführten melodischen Passagen. Es wird der Schüler auch in seinem Empfinden immer von Neuem angeregt, und das Auffassungs- wie Darstellungsvermögen trefflich gebildet. — Die charakteristischen Studien „Rosen und Dornen“ sind ansprechende Clavierstücke. Sie setzen bereits vorgerücktere Spieler voraus. Der Componist zeigt, daß er mit regem Empfindungsleben begabt, und es ist vorwiegend der Einfluß Schumann's auf sein Schaffen erkennbar. Edle Motive vereinigen sich mit musikalisch interessanter, ausdrucksvoller und dabei wirksamer Gestaltung. Es ist ebenso auch Rücksicht auf vielseitige Ausbildung des Schülers genommen; es findet sich Stoff für die Uebung einer kräftigen wie leichten Spielweise, dabei ist die Behandlung des Instrumentes eine durchweg moderne und klangschöne. — Die folgende Sammlung „Tröstensamkeit“ Op. 37, zeigt dieselben Eigenschaften. Hier sind aber die Anforderungen an die Auffassung schon größere; es wird schon mehr Vertiefung in ein bestimmtes Empfindungsleben verlangt. So ist in Nr. 1, (Es moll) der Ausdruck einer düstern, schwermüthigen Empfindung sehr glücklich getroffen. Nr. 2, (Cis moll) ist ein interessantes Stück mit wechselndem Charakter; ein ruhiges chorales Thema alternirt mit rhythmisch belebten Motiven und es schließt sich unmittelbar daran ein Scherzo (Nr. 3) von lebhaftem und empfundenem Ausdruck. Ein glücklicher Wurf ist Nr. 5, ebenfalls ein Scherzo in Cis moll. Dasselbe ist auch äußerlich wirksam. Warm empfunden ist Nr. 6, ein schönes Stimmungsbild. Eine leicht angeregte leidenschaftliche Empfindung spricht sich in Nr. 7 aus. — Wir können die Werke Eschmann's allen Lehrern aufs Angelegentlichste empfehlen. Es findet sich in ihnen eine Auswahl für die verschiedensten Stufen, und werden dieselben gewiß dazu dienen, einen gebiegenen Unterricht zu fördern und zu erleichtern.

Für die Orgel.

Josef Krejčí, Op. 33. Compositions-vorlage für den Präambienbau bestehend in 11 Präludien für die Orgel. Prag, Joh. Hoffmann. Pr. 20 Sgr.

In vorliegendem Werke giebt der als Conceptor für die Kirche bekannte Director der Prager Orgelschule einen dankenswerthen Beitrag zur Erlernung des Orgelspiels. Krejčí's Absicht ging dahin, mit der Entwicklung der Spielfertigkeit zugleich den Schüler eine Einsicht in den formellen Bau des Präludiums zu gewähren, und er schreitet demgemäß von den einfachsten Bildungen zu complicirteren fort. Krejčí zeigt sich als gewandter Harmoniker, und weiß auch bei den ganz einfach ausgeführten Stücken immer durch schöne Stimmführung zu interessieren. Die schon reicher ausgeführten Präludien zeigen

einen bestimmten Charakter und runden sich einheitlich ab. Imitationen, figurirte Begleitung werden wirkungsvoll verwendet. Von den einzelnen Stücken heben wir hervor: Nr. 7, ein Oboenvorspiel über eine altböhmische Melodie, Nr. 10, ein charakteristisch ausgeführtes Trauerpräludium in C moll, und Nr. 11, ein Festpräludium in D dur, welches sehr frisch und lebendig ausgeführt ist. Das ganze Werk kann vom angehenden Orgelspieler mit gutem Erfolge benutzt werden.

8.

Correspondenz.

Leipzig.

Frau Harriers-Wipperf ist noch als Valentine, als Rezia, wiederholt als Margarethe im Gounod'schen „Faust“ und zum Schluß ihres beifallgekrönten Gastspiels als Elisabeth im „Tannhäuser“ aufgetreten. Sie hat als Valentine bewiesen, daß Bildung und gesunde Mittel den angeborenen Mangel an hinreißender Leidenschaft und Großheit der Gestalt bis zu einem hohen Grade zu ersetzen vermögen, und daß auch ohne Ueberspannungen und coulissenumtreibendes Lob eine innere, mächtige Wirkung recht wol zu erzielen ist, wenn nur der Geist jeder Situation und die Bedeutung des Charakters im Großen und Ganzen zur Erscheinung gelangen. Ihre Rezia war eine ebenso musterghltige musikalische Leistung, wie ihre Margarethe außerdem noch das lebenswerthe Vorbild einer auf der heutigen Bühne seltenen Keuschheit in der Handhabung aller Mittel; sie überkleidet diese französische Grisetten-Natur so ganz mit der Anmuth und Schlichtheit deutschen Empfindens, daß man ihr Gretchen dem Goethe'schen Gebilde näher stellen kann, als der vorliegenden Opernfigur. — Alle vorhergehenden Leistungen hat Frau Harriers mit ihrer Elisabeth überboten. Das war die Wagner'sche Gestalt, in aller Seelentiefe, mit dem ganzen Zauber der Stimmungsmalerei und einer Ausarbeitung der Einzelheiten in einer Weise, wie sie nur den begabtesten und gleichzeitig ernsthaft immer weiter strebenden Talenten möglich sind. Das aufjauchzende Entzücken, die schamvolle Zurschaltung, das Hervorquellen des Gefühls ihrer Liebe die hohe Würde beim Empfangen der Gäste, die opfermüthige, sich ganz hingebende Gluth, die Willensstärke im zweiten Act, dann noch der weichevolle Vortrag des Gebetes im dritten, die wahrheitsvolle Mimik allenthalben, die tiefdurchdrachte Accentuation jeder musikalischen Einzelheit waren gleichmäßig lebenswerth und riefen denn auch einen Enthusiasmus, am Schlusse des zweiten Actes einen Regen von Blumen und Kränzen hervor, wie wir selten im hiesigen Theater erlebt. Frau Harriers-Wipperf hat sich wie im Fluge die Herzen in Leipzig gewonnen und sie wird sich bei ihrer künstlerischen Strenge dieselben zu bewahren verstehen. — Von den hiesigen Mitgliedern dürfen wir im „Tannhäuser“ die Leistung des Hrn. Weibemann in der Titelrolle wegen klarer Aussprache, aushaltender Frische des Vortrags hervorheben; möchte nur dieser Sänger einmal recht ernstlich sich angelegen sein lassen, den Klang voll und markig zu entwickeln, bevor er die Consonanten ausspricht; so wie er jetzt singt, zuerst den sprachlichen Laut bildet, kann der Gesangston nur künstlich, nur mit Viertelwirkung zur Geltung gelangen, kann von getragener Gesänge überhaupt gar nicht die Rede sein. Hr. Altsamen weiß leider von seinem riesigen Organ nur Fortissimo-Gebrauch zu machen, und auch dies nur mit Kehlsatz; doch war der seelenvolle Vortrag des ersten Arioso im Sängerkampfe von großer Wirkung. „Tannhäuser“ fordert übrigens fast durchweg langsamere Ausführung, als an unserm Theater gebräuchlich; dann erst kommen zahlreiche Details zur wünschenswerthen präzisen Auseinanderlegung. Die Pilgerchöre wollen, noch abgesehen von reinerer Stimmung, weit mehr im p begonnen und geschlossen sein. Die Aufführungen der letzten Zeit sind übrigens im

Ensemble recht fest zusammengegangen, und es bleibt nur zu wünschen, daß auch das Repertoire sich zuweilen an die Spigen früherer Epochen, an die „Don Juan“, „Fidelio“, „Wasserträger“ erinnere und die Gipfelpunkte neuerer Zeit, „Corydon“, „Lohengrin“ z. B., nicht aus einzelnen Orchestern hinsichtlich entsprechender Besetzung bei Seite lasse.

P. 2.

Sondershausen.

Wie gewöhnlich, haben auch die diesjährigen Vohconcerte am Pfingst-Sonntag wieder ihren Anfang genommen.

Während einer wie im vorigen Jahre unternommenen kurzen Badereise des Capellmeister Stein dirigirte Concertmeister Ulrich. Die Programme der einzelnen Concerte brachten, wie immer, eine Auswahl des Besten aus dem Bereiche der gesammten Instrumentalmusik. Während meiner Anwesenheit fanden drei Concerte statt, in denen von Haydn die Symphonie in G dur, von Beethoven Op. 121 und Marsch aus den „Ruinen von Athen“, von Schumann die Symphonie in G dur und die Overture zu Manfred, von Berlioz die Overture zum römischen Carneval, von Liszt „Mazeppa“, die Faustsymphonie und „Tasso“ zur Aufführung kamen. Von Bierling brachten die Programme die Overture zu Maria Stuart, von Gade die Overture zu Hamlet, von Gluck die Overture zu Iphigenie, nach der ältesten Partiturausgabe mit dem Wagner'schen Schluß, von Wagner Extract und Brautlied aus Lohengrin. Auch dies Mal kann ich nicht umhin der Capelle und dem Dirigenten den wohl verdienten Dank auszusprechen für die ausgezeichnete Wiedergabe der genannten Werke.

Wirkliche Neuigkeiten bot bis jetzt nur das am 26. Juli wegen ungünstiger Witterung im Theater veranstaltete Concert. Die eine war ein Tongemälde in Form einer Overture von H. Frankenberg, Mitglied der Capelle und Musiklehrer am Landesseminar in Sondershausen, zu dem Gedicht „der Mönch“ von Paccini, die andere eine Overture zu Alex. Puschkins dramatischem Gedicht „Vor dem Gode now“ von Ponri v. Arnold aus Petersburg, dessen Name unseren Lesern nicht mehr fremd ist, da derselbe sich bereits vor Kurzem durch eine Correspondenz über Sieros's Oper in d. Bl. eingeführt hat. Was den Tonseher des erstgenannten Werkes betrifft, so hat sich derselbe im engeren Kreise schon durch mehrere Opern, welche von ihm in Sondershausen zur Aufführung kamen, — namentlich durch die im letzten Winter aufgeführte Oper „der Günstling“ — bekannt gemacht und Anerkennung erworben. In dem Werke, welches ich von ihm kennen lernte, hat sich derselbe in ziemlich entschiedener Weise der neuesten Kunstrichtung angeschlossen. Dasselbe glebt Zeugniß von Talent und läßt den in Beherrschung der Darstellungsmittel sehr gewandten Künstler erkennen. Strenge waren allerdings einige allzu entschieden hervortretende Reminiscenzen. Am meisten Interesse erweckte die Einleitung, die ein in der That gelungenes Stimmungsbild darbietet. Auch die zweite Novität, Arnold's Overture, ist ganz modern gehalten, und in der Instrumentirung tritt namentlich das Vorbild von Berlioz hervor. Dabei ist diese Tonanschauung nicht ohne sehr prägnante Eigentümlichkeit. Es waltet in derselben ein national russisches Element vor, und es ist von hohem Interesse, zu sehen, wie es dem Tonseher gelungen ist, beide Seiten zu verschmelzen. Es ist auf diese Weise ein wirklich einheitlich es Ganzes entstanden, das den Stempel der Nothwendigkeit seines Daseins an der Stirn trägt. Die Overture machte gleich bei der ersten Probe auf die Ausführenden einen sehr günstigen Eindruck und gewann sich auch bei der Aufführung allgemeinen Beifall. Der Componist war mit mir nach Sondershausen gegangen und bei der Aufführung anwesend. Er hat in Folge des günstigen Erfolges, den er erzielte, Aussicht, daß eine Oper von ihm künftigen Winter dort zur Aufführung kommt.

Wie ich schon in meinen vorjährigen Artikeln bemerkte, finden in jedem Concerte auch Solovorträge von Mitgliedern der Capelle statt. In den angeführten Concerten waren es die HH. Kammermusiker Heindl, Kellermann, Pohle und Militairhautboist Schröder.

welche sich, Ersterer in einem Concertino für Fagott von Baile, der zweite in einer Phantasie für Clarinette („Strenghaus Nacht“) von Böhm, die letztgenannten beiden in einem Duo („La Chanson“) für zwei Hörner von Lindemann vertheilten.

Es war mir von großem Interesse, dies Mal einer Aufführung im geschlossenen Raume beizuwohnen. Die Vortrefflichkeit der Leistungen konnte hier erst wahrhaft zur Geltung kommen. Ich hatte den Eindruck eines Concertes ersten Ranges, würdig jeder Weltstadt. Um so mehr bedauerte ich hier die unaufhörlichen Störungen, obgleich das Publicum sich natürlich viel ruhiger verhielt, als im Freien. Aber ein unaufhörliches Tömpeln und Gehen und zeitweiliges allzu lautes Sprechen fand auch hier statt. Ich bedauerte diese Störungen um so mehr, da dieselben in leichtester Weise vollkommen zu beseitigen wären. Einige Bestimmungen, wie sie überall bei Concerten in Geltung, fernhalten von Kindern unter 12 Jahren, eine Vorschrift, daß während der Musik nicht hin und hergegangen werden dürfe u. s. w. würden alles zu rechtzulegen, um so mehr, da der Hof selbst mit einem musterhaften Beispiele vorangeht. Unter den gegenwärtigen Umständen hat man immer den Eindruck, daß ein Theil des Publicums gar nicht weiß, welchen Schatz es besitzt, daß dieser Theil das Gehörte auch nicht entfernt zu würdigen weiß.

Dr. Dr.

Gotha.

Am 9. Juli fand das erstemal vom Stadtantor Hofmann angeordneten vier Abonnement-Kirchenconcerte in der hiesigen Augustiner-Kirche statt. Es lag demselben folgendes Programm zu Grunde: Präludium und Fuge (in D-dur) von Seb. Bach, Choral: „Wer nur den lieben Gott“ v. v. Mendelssohn, „Canticum“ (achtstimmig) von Rott, Arie: „Es ist genug“ aus Elias von Mendelssohn, gesungen von H. v. Miltz, Abendlied von R. Schumann (aus Op. 80, Nr. 12) und Andante religioso aus Franz Liszt's Bergsymphonie (arr. für Orgel vom Componisten), Motette: „Kommt, laßt uns anbeten“ von Rolfe, Ave Maria für Sopran, Bariton und Orgel über ein Präludium von S. Bach von Gounod, Motette: „Nimm von uns Herr“ von Hauptmann, „Seligsprechung“ für Baritonfals, Chor und Orgel von Franz Liszt. Von den beiden Weimarer Gästen, (die Orgelpfeifen wurden von dem Organist Gottschalk aus Kassel ausgeführt) hörten wir Kammeränger H. v. Miltz zum ersten Male und es hat sich derselbe den Beifall des zahlreichen Publicums vollständig zu erlangen gewußt. Der geschätzte Künstler sang nicht nur die Mendelssohn'sche Arie in jeder Weise vortrefflich, sondern vornehmlich erregte auch die vollendete Meisterlichkeit, mit welcher er das prächtige Baritonfals in Liszt's herrlicher Composition zur Geltung brachte, gerechte Bewunderung. Es hat diese Weise der neuem kirchlichen Tonkunst solchen Eindruck erzeugt, daß Stadtcantor Hofmann das schwingende Werk nachher wiederholen wird. Das Violoncello-Epö in der Mendelssohn'schen Arie wurde von Fr. Wanda (die Tochter des hiesigen verdienstlichen Musikdirectors) recht gelungen ausgeführt, wogegen die Principalsstimme in dem Gounod'schen Experimente von Fr. Wanda in trefflicher Weise vorgetragen wurde. Die Gesangsartie wurde von dem Organist Gottschalk auf einem ganz vorzüglichen Piano aus der Fabrik des hiesigen Hofinstrumentmachers Joseph Axta regulirt. Nicht nur die Pianinos, sondern auch die prächtigen Concertflügel und die sehr preiswerthen laßkönnigen Pianos räumen der genannten Firma einen Ehrenplatz in der deutschen Pianofortefabrik ein.

Planen.

Am 28. Juni fand unter Leitung des Cantors und Musik-Dir. Gaff eine Aufführung des Oratoriums „Samson“ von Händel statt. Es muß rühmend anerkannt werden, daß Fr. Gaff seit seiner Anstellung in Planen mit großer Energie der Föhrung und Förderung der musikalischen Interessen obliegt und trotz der Ungunst vieler in

dem Wesen einer Provinzialstadt liegenden Verhältnisse kein Nachsehen, sowohl von seinem erusteren Streben als auch von seiner Leistungsfähigkeit ein reiches Zeugniß abzulegen. Daß dabei nicht immer Alles nach Wunsch ausfallen mag, liegt eben in den Verhältnissen, die, wie es aus der Stellung und den geistigen Bedürfnissen einer Provinzialstadt hervorgeht, nicht gerade besonders förderlich der Kunstentwicklung genannt werden können.

Im Ganzen war die Aufführung gut vorbereitet. Die Solopartien vertraten Fr. Albrecht, Königl. Hofopernsängerin aus Dresden, Frau Leicholdt aus Planen, Fr. Musik-Dir. John aus Halle und Fr. Ritterwurger, Königl. Hofopernsänger aus Dresden. Fr. Albrecht war eine ganz vorzügliche Solista und verstand die, nur mit wenigen Nummern ausgestattete Partie zur vollsten Geltung zu bringen. Daß Fr. John als Samson ganz an seinem Platze war, braucht den Lesern dieses Blattes nicht versichert zu werden, die aus den vielen Concertberichten schon längst wissen, daß derselbe ein vorzüglicher Oratorienfänger ist. Vielleicht wäre an einigen Stellen ein wärmeres Herausgehen, ein erhöhteres Ergreifen von noch größerer Wirkung gewesen. Fr. Ritterwurger schien es eine gewisse Anstrengung zu kosten, den ruhigen Oratorienstil mit dem dramatischen, in welchen er sich einmal hineingelegt hat, zu vertauschen. Leider mußte die Aufführung etwas darunter leiden, daß die Partie der Michäel, der von Händel eine ganz besonders hingebende Behandlung zu Theil geworden, von einer Sänglerin vertreten war, die weder im Besitze einer Altstimme ist, noch in der Erfassung ihrer so dankbaren Aufgabe dem übrigen Solo-Ensemble sich ebenbürtig zeigte. Die Chöre waren im Allgemeinen sicher einstudirt. Hier und dort schien das Orchester mit dem Chöre nicht gleichen Schritt zu halten und selbst zu Schwankungen beim Begleiten der Soli sich hinzuneigen. Im Sopran dominierten die Knabenstimmen zu sehr, streiften öfter an das Raube und waren auch numerisch den übrigen Stimmen überlegen! —

Chemnitz.

Zur vierzen geistlichen Musikaufführung des städtischen Kirchenmusik-Sängerchores waren von Musikdirector Schneider gewählt worden: Chor der Engel: „Hoff auf den Herrn“ — Duett: (Sopr. und Bass) „das Tagewerk ist vollbracht“ und Chor: „Schlummere, seliges Paar“ aus dem Oratorium „Das verlorene Paradies“ von Fr. Schaffher, außerdem eine Messe für Soli, Chor und Orchester von Hauptmann, welche letztere ihrer monischen Schönheiten und ihres gediegenen kirchlichen Charakters wegen das Interesse der Musikfreunde herangewies in Anspruch nahm; es dürfte deshalb auch eine Wiederholung dieses Werkes Manchem erwünscht sein. Sämmtliche genannten Compositionen waren übrigens sorgfältig wie immer einstudirt und erfreuten sich unter dankenswerther Theilnahme einer Anzahl Mitglieder der Singakademie einer guten Ausführung. Die Soli waren von tüchtigen Dilettanten: Fräulein Anna und Franziska Schlichte und den Hrn. Brunnen und Stokke befriedigend besetzt.

5.

Kleine Zeitung.

Aphorismen. (Aus Neapel.)

Eine Folge des künstlerischen Naturalismus der Italiener ist einerseits die fast gänzliche Abwesenheit aller geschriebenen Kritik, und andererseits die unbedingte Unterwerfung unter das Urtheil des Publicums. Der berühmteste Componist findet keinen Verleger für eine ausgepfiffene Oper; geschweige denn ein zweites Theater, um sie aufzuführen. Dafür ist aber das Publicum nicht nur merkwürdig disciplinirt, sondern hat sogar die Polizei zur Hülf. Es ist nämlich erlaubt, im Theater auf das Schrecklichste zu pfeifen, aber nur unter der Voraussetzung, daß das Urtheil der Mehrheit damit übereinstimmt. Sobald die Minorität

als solche erkannt ist, muß sie schweigen. Führt sie fort zu applaudiren, so erschallt der Ruf: Hinaus mit der Pärter, und die Pärter hat Anweisung, den Willen der Majorität zu vollstrecken. Solche Sitten sind ganz gut bei einem Volk wie die Italiener, die zwar oft aus persönlicher Selbstsucht gegen den Componisten, um ihn auszuspielen ins Theater gehn, aber bei der ersten schönen Melodie sich nicht enthalten können, in enthusiastischer Beifall auszubringen.

Die Feindschaft der Italiener gegen den Componisten ist Principien- sucht, Standpunctstreiterei u. dgl., wobei der natürlich ebenfalls vorhandene Neiz rechtigste bei den Vorfällen unberührt zu bleiben pflegt. Die Italiener geben sich in der Kunst mit Principien gar nicht ab. Daher die volle, lebenswürdige Bewunderung, die sich die Celebritäten unter einander zollen. Während der Triumphe der Tietjens fügte es eine theatralische Nothwendigkeit, daß man für Einmal eine bei Seite gelegte Oper wieder aufnehmen mußte, die einige Monate früher mit großem Beifall gegeben worden war. Jetzt aber stand die Sängerin der Hauptpartie, eine ehemals berühmte, nur leider bereits ziemlich stimmlose prima donna! gegen die Tietjens ab, daß der Erfolg ein trauriger und für sie höchst ungewöhnlicher war. Einige Freunde wollten sie trösten, indem sie auf die Unantbarkeit des Publicums schalteten. Aber sie antwortete: „Was wollt ihr? Mit mir ist's aus. Ich kann nur noch stolz darauf sein, daß ich am nächsten Theater die Vorgängerin einer Künstlerin gewesen bin, mit der sich keine vergleichen kann.“ — Unter den berühmten Tenoristen zeichnet sich Armandi besonders dadurch aus, daß er ebenso groß als Darsteller wie als Sänger ist. Bei einer Aufführung der „Stimmen von Portici“ wo er den Masaniello sang, war der gefeierte Schauspieler Majeroni gegenwärtig. Einer seiner Begleiter sagte zu ihm, auf Armandi deutend: „Er spielt, als ob er von Ihnen genommen hätte.“ Majeroni antwortete: „Sagen Sie vielmehr: er spielt so, daß ichs von ihm nehmen müßte.“

Aus einem ebenen Grunde kommt nichts Gemeinsames und aus einem gemeinlich nichts Obles. Die Wirkung jeder Kunst ohne Ausnahme hängt vom Accent ab, mit dem sie vorgelesen wird. Aber der Grund, warum die italienischen Opern in Italien so unendlich viel edler klingen, als in Deutschland, liegt noch weniger an den Sängern, die in Deutschland oft ebenfogut, ja besser sind als die meisten italienischen, sondern daran, daß die hiesigen Orchester ihre Musik mit Entschlossenheit spielen, während die deutschen Orchester die italienische Musik absichtlich, aus Berührung, mit gemeinlich Ausdruck herunterleiert.

Die berühmten Componisten sind in Italien niemals Capellmeister. Selbst ihre eigenen Opern dirigiren sie nicht in Person. Eine natürliche Folge hiervon ist der trotz aller Liebe und althergebrachter Gewohnheit doch traurige Zustand der Orchester. Die Contrabässe sind dreifach, in Quinten, jedoch einen ganzen Ton höher als sonst die dreifachen gestimmt zu werden pflegen; nämlich in A, B und H (von unten auf), haben also in der Tiefe eine ganze Octave weniger als die viersaitigen deutschen. Die Doppel-Beckelharfe ist in Italien nicht vorhanden. Die Hornstimmen werden gewöhnlich ohne Rücksicht auf den vorgeschriebenen Ton auf dem Klappenhorn in F ausgeführt. Das ist Alles Nichts. Aber was sagst Du, o deutscher Leser, zu Folgendem: im größten italienischen Operntheater giebt es keine Trompeten! die Trompetenstimmen werden trotz Bitten, Flehen und Drohen der Componisten auf dem Cornet à piston geblasen! Und zwar immer auf dem Cornet in B.

Man erinnere sich hier noch der Zeit, wo es gebräuchlich war, bei Aufführung einer neuen Oper die äußerster Grade des Furors und des Hasses auf sich gleiche Weise zu feiern! In beiden Fällen wurde der Componist in feierlicher Procession mit Wachserzen nach Hause gebracht; nur mit dem Unterschied, daß man den Applaudirten auf einen Sessel hob, hingegen den Ausgespienen auf eine Todtenbahre streckte. — Er di hatte in seiner Jugend ein schönes Mädchen von angesehenem Hause gegen den Willen ihrer Eltern geheirathet. Er war ganz arm und sie lebten im äußersten Elend. Mit Mühe gelang es ihm, eine Oper zur Aufführung zu bringen. Sie fiel vollständig durch, mit Wachserzen und Todtenbahre. Der Impressario, ein großmüthiger und intelligenter Mann, tröstete ihn kurz und gut, indem er für den nächsten Carneval eine zweite Oper bestellte. Sie wurde mit den besten Sängern gegeben und machte wieder vollständiges fiasco, mit Wachserzen und

Todtenbahre. Der Impressario wird eigensinnig und bestellt eine dritte: gleiches Schicksal! Eine vierte: ebenso! Eine fünfte: wieder! Als endlich die sechste Oper gegeben werden soll, sagt die Frau, die schon seit dem ersten fiasco nicht mehr ins Theater gekommen war: wenn du heute wieder ausgeführt wirst, so will ich nicht länger leben. Er di tröstet sie so gut er kann und geht voller Hoffnung ins Theater. Gleich mit der ersten Nummer gelang es ihm, die Frau zu überzeugen. Man war gekommen, um zu lachen und zu weinen; statt dessen hörte man gefällige ansprechende, bezaubernde Melodien. Der Umschlag des Urtheils geschieht mit stürzlicher Lebhaftigkeit; der Beifall steigt ins Unglaubliche. Auch die Wachserzen werden nicht vergessen, aber diesmal um den neuen Grund, nämlich am Triumph nach Hause zu bringen. Als die arme Frau von Weitem über die Richter kommen sieht (sie hatte am Fenster gewartet), stürzt sie sich vom fünften Stock aufs Pflaster.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

Die Musikbildungsanstalt des Hof- und Stadt-Conservatoriums gab am 23. Juli — 1. August ihre öffentlichen Prüfungsschulproduktionen. Aus den sehr geliebten Programmen haben wir Folgendes: „Lied preludet“ die auf zwei Clavieren gespielt wurden, Stücke von Beethoven, Mozart, Schubert, Mendelssohn, den Cathedrales Romain von Berlioz und die Oboensymphonie für vier Pianoforte von Schumann heraus. Von mehreren Claviersachen kamen zum Vortrage Stücke von F. Bendel, Raff, Beethoven, Chopin und Liszt's „Chut Bolonaise“.

Richard Wagner's zweites Concert im Kaiser Nationaltheater, welches Dienstag den 28. Juli statt fand, gestaltete sich zu einer Fortsetzung der Triumphe, welche der Künstler schon im ersten feierte. Das Programm war eine Wiederholung der Vlecken des ersten Concertes, nur kam die Faust-Ouvertüre und Meisterfänger-Ouvertüre hinzu.

In Prag gastirt Frau Kapp-Noring mit sehr günstigem Erfolge als Valentine und Fidelio.

Kürzlich ist in Wien gegenwärtig in Wien.

In Prag wurde am 30. Juli die Prüfung der Orgelschüler der Organistenschule abgehalten. Die vorgetragenen Orgelstücke von Bach, Mendelssohn, Schumann und Fugue über HACH) zeigten die wichtigsten Fortschritte der Zöglinge und das Gelingen der Anstalt unter der Leitung des Directors Krejci.

Frl. Pauline Lurca hat bei einem kurzen Gastspiele im Covent-Garden-Theater in London große Triumphe gefeiert. Die Kritik rechnet sie zu den ersten Gesangsstärken.

Der Pianist Theodor Ritter befindet sich gegenwärtig in Mailand.

In den letzten Concerten im Krystallpalaste in London traten auch Lott und Thalberg, welcher letzterer sich von London verabschiedet auf!

Musikfeste, Aufführungen.

Der Männergesangsverein in Prag feierte am 31. Juli sein Stiftungsfest. Das trefflich zusammengestellte Programm brachte außer Compositionen von Mendelssohn, Schumann, Schubert, als Repertoire einen Chor von Lurwig und Arab's Vaterlandslied in der schwungvollen Besetzung von M. Seifriz. Es kamen noch tschechische Chöre von Maff, Bodhorky zur Aufführung.

Am 2. August fand in Augsburg die „Gründungsfeier des schwabischen Sängerbundes“ statt.

Neue und neuentdeckte Opera.

Commb hat eine neue Opera „Mireille“ vollendet.

In der großen Oper in Paris wird im Laufe dieses Winters eine neue fünfactige Opera „Roland von Ronceval“ Text und Musik von Messnet aufgeführt werden.

Vermischtes.

Die Zöglinge der Hofopernschule in Wien, 40 an Zahl, werden vom Monat October angefangen, den Chor des Hofoperntheaters regelmäßig verstärken.

Als Neuigkeit können wir unsern Lesern aus sicherer Quelle mittheilen, daß der Componist der in Leipzig bis jetzt achtmal gegebenen und beifällig aufgenommenen Opera „der Abt von St. Gallen“, der unter dem Namen Franz Herther auftrat, der in unserer Mitte lebende praktische Arzt Dr. Hermann Günther ist. Derselbe ist zugleich Verfasser des Gedichts.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien.

- Im Verlage von **Fr. Kistner in Leipzig** erschien soeben:
- Baumfelder, Fr.**, Op. 100. Zehn Studien für das Pianoforte. Heft I. Pr. 25 Ngr. Heft II. Pr. 1 Thlr.
- Damcke, B.**, Op. 48. Sonate pour Piano et Violoncelle ou Violon. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr. La partie de Violon. Pr. 15 Ngr.
- Gade, Niels, W.**, Op. 7. „Im Hochland.“ Schottische Ouverture für Orchester, für 2 Pianoforte zu 8 Händen eingerichtet von **August Horn**. Pr. 2 Thlr.
- Graben-Hoffmann, G.**, Op. 49, No. 1. „Der schönste Engel.“ Gedicht von **Ed. Neumann** für vierstimmigen Männerchor. Part. u. St. Pr. 7½ Ngr.
- Hörsel, Gustav**, Op. 125. Erinnerung an die Rosenau. Lied ohne Worte f. das Pffe. Pr. 15 Ngr.
- Mendelssohn-Bartholdy, Felix**, Lieder f. vierstimmigen Männerchor aus Op. 50, 75, 76 einzeln. Part. u. St. à 7½—15 Ngr.
- Moscheles, J.**, Op. 137 A. Melodisch-contrapunctische Studien. Eine Auswahl von 10 Präludien aus **J. S. Bach's** wohltemperirtem Clavier mit einer hinzu componirten obligaten Violoncell-Stimme. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.
- Op. 137 B. Dieselben mit einem hinzu componirten concertirenden zweiten Clavier. Pr. 3 Thlr. 10 Ngr.
- Op. 138 A. Feuille d'Album de **Rossini**. Thème original varié pour Piano et Cor. Pr. 1 Thlr.
- Op. 138 B. Feuille d'Album de **Rossini**. Thème original varié pour Piano et Violoncell. Pr. 1 Thlr.
- Op. 138 C. Feuille d'Album de **Rossini**. Thème original varié pour deux Pianos. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.
- Schäffer, August**, Op. 99. Das Mutterfuss. Heiteres Lied für eine Singstimme mit Piano. Neue Ausgabe. Pr. 15 Ngr.
- Schumann, Robert**, Op. 25. Myrthen. Liederkreis mit Begleitung des Pffe. Ausgabe für eine Alt-Stimme. Einzeln à 5 u. 7½ Ngr.
- Waldlied aus der Rose Pilgerfahrt f. vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von zwei Ventil-, zwei Waldhörnern u. Bassposaune. Separat-Ausgabe. Part. u. St. Pr. 1 Thlr.
- Tottmann, Albert**, Op. 4. Hymnus f. Männerstimmen (Solo u. Chor) mit Begleitung von Messing-Instrumenten. Deutscher und englischer Text. Partitur. 2 Thlr. 20 Ngr. Singstimmen. Pr. 1 Thlr.

Soeben erschien:

KÖRNER-LIED.

Festgesang

zur

National-Körner-Feier.

Dichtung von **Müller von der Werra**.

Für vierstimmigen Männerchor
mit Begleitung von vier Hörnern
(oder des Pianoforte)

componirt von

F r a n z A b t.

Op. 250. Partitur und Stimmen. Pr. 25 Ngr.

Dieser vaterländische Hochgesang ist vom Comité der National-Körner-Feier in Hamburg-Ludwigslust zur Aufführung beim Festactus am Grabe Körner's bestimmt.

Leipzig.

C. F. KAHNT.

Soeben sind erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

A. B. Marx,

Musikalische Compositionslehre.

Praktisch-theoretisch. Erster Theil. Sechste verbesserte Ausgabe.

Preis 3 Thlr.

Allgemeine Musiklehre.

Ein Hilfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung. Siebente verbesserte Auflage.

Preis 2 Thlr.

Leipzig, im Juli 1863.

Brettkopf und Härtel.

Neue Musikalien

im Verlage von

Rob. Forberg in Leipzig.

- Becker, V. E.**, Op. 43. Drei Gesänge f. 4 Männerstimmen. Partitur u. Stimmen. No. 1. Den deutschen Frauen, v. **A. Buba**. 17½ Ngr. No. 2. Trinklied, von **Hoffmann v. Fallersleben**. 17½ Ngr. No. 3. Waldlied, von **J. N. Vogl**. 20 Ngr.
- Field, J.**, Nocturnes arr. p. Violon et Pffe. No. 1. 12½ Ngr. No. 2. 15 Ngr. No. 8. 10 Ngr.
- Genée, E.**, Op. 111. Drei Lieder f. vierstimmigen Männerchor. Partitur u. Stimmen. 27½ Ngr.
- Op. 115. Nur immer praktisch. Komisches Duett f. Tenor und Bass m. Pffe. 27½ Ngr.
- Köhler, L.**, Op. 124. Leichte vierhändige Stücke. Die Prima-Partie im Umfange von fünf Tonstufen für den Clavierunterricht. Heft 1—3. à 15 Ngr. Heft 4. 20 Ngr.
- Krug, D.**, Op. 175. Galop militaire p. Pffe. à 4 mains. 20 Ngr.
- Op. 179. Les deux Roses. Fantaisies élégantes p. Pffe. Nr. 1. 2. à 12½ Ngr.
- Struth, A.**, Op. 108. Lieblingslieder der Jugend und des Volkes in Form von Rondinos zum Gebrauch beim Unterrichte f. Pffe. Heft 1. 2. à 10 Ngr.
- Butter, H.**, Op. 62. Les Castagnettes. Mazurka élégante p. Pffe. 12½ Ngr.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

SYMPHONIA.

Fliegende Blätter für Musiker
und Musikfreunde.

Von dieser Zeitschrift werden jährlich 11 Nummern ausgegeben. Der Preis des Jahrganges beträgt 24 Ngr. Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen an.

Die Nummern 1—5 sind erschienen.

Leipzig, den 14. August 1863.

Dem hiesigen Zeitungsleser erscheint jede Woche
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Jahrganges (in 8 Bänden) 4½ Thlr.

Neue

Interessanteres als die Zeitungs- & Rep.
Abonnenten nehmen alle Postämter, Buch-,
Musikalien- und Kunsthandlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Verantwortliche Buch- & Musikh. (R. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Aufé in Prag.
Schöner Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 7.

Neunundfünfzigster Band.

B. Weidmann & Comp. in New York.
F. Schottensack in Wien.
Kub. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Morabi in Philadelphia.

Inhalt: „Glück und die Oper“ von A. B. Marx. Von E. Schelle. (Fortsetzung.) Recensionen. (F. Elst, Mignon; Lorelei, Ausgabe in Partitur. H. Goldbeck, Op. 39, Op. 41. F. Damrosch, Op. 10. F. Kuhl, Mozart. F. Gleich, Charakterbilder.) — Correspondenz (Bonn). — Kleine Zeitung (Zeitgemäße Betrachtungen. Ideen und Themat. Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

„Glück und die Oper“ von A. B. Marx.

Von
E. Schelle.
(Fortsetzung.)

Der Ruhm des Musikers hatte, wie stets zu geschehen pflegt, den des Librettisten mit der Zeit verschlungen. Diese Erfahrung machte dem armen Calzabigi Schmerzen, um so mehr, als die Reform für das Gedicht eine ungleich bedeutendere Stellung, als sonst in Anspruch genommen. Es machte ihm ferner Schmerzen, daß er, das erste Triebrad der großen und glänzenden Bewegung, von dem Musiker bei Seite gesetzt wurde, sobald die neue Erscheinung nach Frankreich hin festen Fuß gefaßt hatte. Jetzt fand er eine Gelegenheit, seinen Gefühlen Luft zu machen. Er that es vielleicht mit kindlicher Eitelkeit; Recht aber hatte er im Grunde, und die Glaubwürdigkeit kann deshalb nicht in Zweifel gezogen werden.

Man beachte dazu, daß die gebiegeneren italienischen Aesthetiker und Kunstkritiker, an dem Ideal des antiken Dramas haftend, eine stete Opposition gegen die Oper, wie sie zur Zeit war, bildeten; daß Calzabigi seiner Bildung und Kunstanschauung nach der Renaissance angehörte: liegt ihm die Idee der Reform nicht näher als Glück, der, wenngleich er den Umgang der Gelehrten und Kunstkenner aufsuchte, nach dieser Seite hin schon in Folge seiner Bildung Dilettant war und sein mußte, so sehr auch der Gedanke sonst in seinem künstlerischen Naturell ein Echo fand?

Eine beschränkte Sphäre künstlerischer Productivität habe den Meister zu seinem neuen Style geführt, sagten damals die Gegner Glück's, wie man Aehnliches heutigen Tages von Wagner behauptet. Dieser Grund ist an sich erbärmlich, aber für diese Verhältnisse dennoch bezeichnend.

So viel indeß steht fest, daß der Künstler, welcher jene Idee aus seiner Lebens- und Kunstpraxis zog, späterhin nie einen solchen Gleichmuth hinsichtlich der Texte an den Tag ge-

legt hätte, wie Hr. Marx selbst an Glück tabelt. Denn die Einsicht, einmal gewonnen, macht sich im Kleinsten geltend, besonders wenn sie sich durch große Erfolge bereits bewährt hat.

Und nun prüfe man den Styl der berühmten Dedication zur Alceste; welcher praktische Musiker und Componist konnte die Musik darauf beschränken: für die Poesie nur das zu sein, „was die Lebhaftigkeit der Farbe und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind.“ Fugt aus diesem Gemeinplatze der Renaissanceästhetik nicht das leibhaftige Gesicht des italienischen Kunstphilosophen deutlich hervor? —

Warum aber ließ Calzabigi es geschehen, daß Glück in seiner Dedication der Alceste sich unumwunden für den Urheber der Idee ausgab und schrieb: „Als der berühmte Verfasser der Alceste, Herr von Calzabigi, meinen Plan eines lyrischen Dramas durchführte, hat er alle blühenden Schilderungen, alle unnützen Bilder, alle kalten und wortreichen Sittensprüche durch kräftige Leidenschaften und anziehende Situationen, durch die Sprache des Herzens und eine stets abwechselnde Handlung ersetzt.“ Ich frage vielmehr, warum hätte er es nicht thun sollen, zumal da er selbst wahrscheinlich diese Dedication stylisirte? Die Idee war ins Leben getreten; der glückliche Erfolg verhiess dem Dichter eine längere Collaboration mit dem Musiker, der auf die neuen Grundsätze so glücklich einzugehen verstand; dazu endlich bezogen sich die Worte, „meinen Plan“, doch nur auf die Alceste, nicht aber den Orpheus, das Erstlingswerk. Warum also sollte Calzabigi diese kleine Concession der Eitelkeit Glück's nicht machen, dessen Talente doch das Meiste verdankt war und der seinerseits dankbar nicht ermangelte, in dem erwähnten Briefe an den Mercur seinem Collaborator eine glänzende Revanche zu geben. Späterhin freilich, als Glück an der Hand französischer Librettisten die glänzendsten Siege erfocht, bereute vielleicht Calzabigi seine Gefälligkeit. Aber da war es zu spät; eine Reclame hätte ihn nur lächerlich gemacht, und Glück, dessen Charakter ohnehin in jenem Briefe nicht vortheilhaft hervortritt, nahm nach seiner Weise ruhig den Weihrauch der Reformationsehre für sich in Beschlag. Denn ungeachtet so vieler großen und schönen Eigenschaften legte der Ritter, wenigstens in seinem pariser Leben und Wirken, nicht selten eine intrigante, eitel herausfordernde Natur und vor allem überaus liberale Ansichten über das künstlerische Eigenthumsrecht an den Tag. Der berühmte Schöpfer der Iphigenie in Aulis nahm

nicht den geringsten Anstand, die neue Arie des Hercules in der französischen Alceste, welche der mit der letzten Redaction dieser *Opéra* bekannte *Gossier* eingelegt hatte, auf seinen Namen übertragen zu lassen; denn sie gefiel damals ungeachtet ihrer Schablonenfactur, und der Componist reclamirte sie aus begreiflichen Gründen nicht. Noch ärger hatte es Gluck bei seiner Bearbeitung des Orpheus getrieben und zu der dramatischen Schöpfung des ersten Actes: „*l'espoir renait dans mon ame*“ auf gewöhnliche Weise die Arie: „*So che dal ciel discende la fiamma del mio core*“ aus dem *Lancredi* von *Verdoni* (geschrieben 1767) benützt, ich sage benützt, obwohl die Gluck'sche Composition nur eine leichte Bearbeitung dieser in Paris nicht bekannten Arie und mithin ein Plagiat der unverschämtesten Art ist. Gluck selbst bestätigte durch sein Verhalten diese Thatsache; denn den Aufforderungen seiner Gegner, sich darüber zu erklären, hat er nur Stillschweigen entgegengesetzt. Wer aber solcher Handlungsweise fähig ist, dem kann man Vieles zumuthen und die Charakteristik, welche *Calzabigi* in seinem Briefe von Gluck entwirft, scheint nicht aus der Luft gegriffen zu sein.

Ueberhaupt entwickelte der Ritter Gluck bei gewissen Gelegenheiten eine Diebsamkeit des Charakters, welche mit dem vom Verfasser gezeichneten Bilde nicht ganz in Harmonie steht. Mit solchen Schmeicheleien wußte er nicht dem *Hrn. von Selinge*, einen in der pariser Gesellschaft sehr angesehenen Melomane, mit dem ihm in Wien ein anderer Bekannter, der Graf *v. Eschorn*, zusammengebracht hatte, für seine Zwecke zu gewinnen. Der Letztere erzählt im zweiten Theile seiner philosophischen Schriften (*Oeuvres Philosophiques etc. par F. L. comte d'Eschorny, ancien Chambellan de S. M. le Roi de Wurtemberg*) — eine andere Quelle, die ußern beiden Biographen unbekannt war, — die Begebenheit folgendermaßen.

„Im Jahre 1767 wurde mir ein gewisser *Hr. v. Selinge* empfohlen. Dieser Herr von Selinge war ein Melomane und, ohne gerade selbst musikalisch zu sein, die Seele der Musik in Paris und der Präsident von allen Concerten dieser Epoche. Ich glaubte dieser Empfehlung Ehre zu machen und dem *Hrn. v. Selinge* mehr als ein Diner anzubieten, wenn ich den Ritter Gluck dazu einlud. Ob man bei diesem Mahle von Musik sprach, darauf kam der Frage. Gluck begann *Pully* mit Lob zu überschütten, ein Lob, welches ohne Zweifel in vieler Hinsicht verdient war, das indess *Hr. v. Selinge* nicht von einem Componisten italienischer Opern erwartete. Er lebte an *Pully* eine eole Einfachheit, einen Gesang, der sich der Natur und den dramatischen Intentionen näherte. Er hatte, so erzählte er uns, die Partituren *Pully's* studirt, und dieses Studium sei für ihn ein Lichtstrahl gewesen; er habe hier die Grundzüge einer pathetischen und theatermäßigen Musik bemerkt, die wahre Gattung der Oper, welche nur entwickelt, vervollkommenet zu werden brauchte: er meinte, daß, wenn er berufen würde, für die Oper in Paris zu arbeiten, er hoffen dürfe, daraus die wahre lyrische Tragödie zu bilden, ohne die Gattung *Pully's* und die französische *Cautilene* zu beeinträchtigen.“ In einer Anmerkung fügt der Verfasser hinzu: „*Hr. v. Selinge*, ein leidenschaftlicher Musikliebhaber, sagte Jener bei diesen Hoffnungen des Ritters Gluck, und ich hatte nicht nöthig, ihm sehr ans Herz zu legen, daß er in Paris von dem Wunsche nach den Plänen des Ritters Gluck spräche. Bei seiner Rückkehr nach Paris hielt *Hr. v. Selinge* sein Versprechen und verwandte sich in der That sehr möglich für Gluck. Dem Zufalle dieser Zusammenkunft und dieses Mittagsmahles verdankte Gluck Alles, wonach er am meisten strebte, nämlich: für die Oper in Paris zu schreiben und dort Erfolg zu haben.“

Warum Gluck hier gerade *Pully* und nicht den ihm näher stehenden und bekannteren *Rameau* hervorhob, mag auf den ersten Blick befremdlich erscheinen, hatte aber seinen guten Grund, denn der Gründer der französischen Oper, obwohl veraltet, lebte im Bewußtsein des nationalen Ruhmes gewissermaßen als der Schutzheilige der französischen Musik. Kurz der deutsche Meister packte den Franzosen an seiner schwachen Seite und gewann dadurch, wie ganz richtig der Graf von Eschorn sagt, für seine Wünsche und *Opere* Alles; denn der *Cautilen* *Rolle* würde auf eigene Hand schwerlich so bald Durchführungen sein.

Derartige Züge in dem Charakter Gluck's, zu denen die Forschung manche Ergänzung liefert, sobald sie über das Material der „*Memoires pour servir à la Revolution opérée dans la musique par le Ch. de Gluck*“ hinausgeht, sprechen für die Autorität jenes Briefes von *Calzabigi* und wir können mithin getrost den Satz des Herrn *Marx* (293) so formuliren: *Calzabigi* ist der Urheber der Reformation; gewiß aber hat Gluck trefflich mitgewirkt — wenn es nämlich in der That mit der Reformation ernstlich genommen werden soll. —

Jene Ansichten über *Pully*, obwohl sie schwerlich ganz richtig waren, denen mit manchen andern Anschauungen Gluck's darauf hin, daß dieser in dem Uebertritte zur französischen Compositionsweise den besten und nächsten Weg zu seinem Ziele sah. Sollte daher der Proceß der Reform in seinem ganzen Umfang bloßgelegt werden, so mußte der Verfasser hier der Chronologie vortreten und die französischen Bearbeitungen des Orpheus und der Alceste mit den ursprünglichen italienischen Partituren in eine detaillierte Parallele stellen. Denn wie wohl die *Iphigenie in Aulis* der Zeit nach früher fällt, so entfaltet sie schon einen bereits fertigen Charakter, während jene den Uebergang in eigenthümlich progressiver Weise darlegen. Der Verfasser ist indess anderer Meinung; er verweist die französischen Bearbeitungen in Bausch und Bogen. Doch ich vergesse, daß er die ganze Reform auf das Gedicht beschränkte.

Der Orpheus leitet bekanntlich diese Periode ein.

Hr. Marx findet den Fortschritt in diesem Gedichte darin, daß der Inhalt desselben als „einem jeden Gemüth verwandter“ entgegentritt. Orpheus weint am Grabe seiner Gattin; der Schmerz treibt ihn zum Entschlusse, die Verlorene der Unterwelt abzurufen. Seine muthvolle Liebe überwindet die Furien der Unterwelt und öffnet ihm die Pforten der seligen Götter. Darauf beschränkt sich die eigentliche Handlung des Gedichts, ihre zwei Träger, Orpheus und der Chor der Erynnyen, sind die eigentlichen dramatischen Personen (302).

Hier war nun zu zeigen, in wiefern die erwähnten älteren Orpheusdichtungen „leere Masken“ statt „wahrer Menschen“ zeigten oder einen Inhalt gaben, dem das Gemüth fremd stand. Doch freilich; es „war in jenen früheren Zeiten die Musik solchen Aufgaben noch nicht gewachsen“ (289); das Gedicht war daher auf den Carneval angewiesen.

Der Gott Amor hat es einst offenbar mit *Hrn. Marx* verstanden, denn dieser hegt einen abscheulichen Jugrium gegen den armen Schelm und packt ihn, wo er nur kann. Dennoch aber greift im Anfange des Orpheus diese Figur dramatisch, d. h. musikalisch dramatisch ein, theils als lichtvoller Gegensatz zu der düsteren Stimmung des Schmerzes und der Verzweiflung, theils indem er als Schutzgeist der Liebe durch die Verleumdung des Götterwillens dem blinden Entschlusse rasender Verzweiflung eine höhere Beziehung giebt; er ist ebenso nothwendig am Schlusse, um eine befriedigende Lösung herbeizuführen, ohne daß man deshalb nöthig hätte, das Ganze als

„eine Prüfung zum Ruhme des Gottes“ auszulagen. Vergessen wir doch nicht, daß die ganze Handlung nur ein Scherz ist, daß sie bei näherem Hinblicke sich als solche auf einen Entschluß zurückführt, der sogar nach antiker Anschauung wahnsinnig wäre, wofür nicht ein außerhalb der sittlichen Eigenschaften liegendes, zufälliges Mittel, wie die Zauberkraft des die Felsen bewegendes Gesanges, die Ausführung in die Möglichkeit stellte. Sein wir dann nicht so alljährlich prüde, Herr Marx; der kleine Amor ist hier am rechten Orte und macht bei der Aufführung seinen Effect. Wenn es um wahrhaften Ernst der Handlung, um volle Lebenscharaktere zu thun ist, verhalte sich an das eigentliche Drama, wo er heides findet; er versperren die Rirschen und Kapsel, stellt sich eine illusorische Frucht anzuabsteln, die das Obst summarisch geben soll. Es ist also falsch, das Gebrechen der Oper dazwischenzusetzen, „daß der Mythos nicht in Handlung zu Ende gehe“ (303), sondern „an dem in unseren Augen durchaus natürlichen und vorwurfsfreien Bruch der Bedingung und der wunderbarlich geheimnißvoll, unsichtbar und unbegreiflich eindringenden Strafe“ (304). Denn der Bruch der Bedingung ist immer verschuldet und die Strafe nicht so wunderbarlich und unbegreiflich, wie der Marsch des Orpheus in die Unterwelt und in das Elysium. Der Schluß dieser Oper, so sehr er an schlagendem Effect gegen das Frühere absteht, mag, findet in dem Grundgedanken der Fabel: daß der Mensch aus eigener Kraft nie weiter erlangen könne, was überalls dem Reiche der Götter verfallen ist, seine genügende dramatische Begründung.

Nach diesen Ansichten von der musikalischen Dramatik richtet sich natürlich die Beurtheilung der Musik. Mit Recht wird in die Umwandlung des Recitativs, oder näher, in die Umkehr des Verhältnisses vom Secorecitativ zum begleitenden die nächste Neuerung der Reform gesetzt; allein sowie der Verfasser auf die Schilderung des Secco eingeht, macht sich der gewohnte Perrückenbild geltend. Hr. Marx kann einmal nicht anders; er muß, wie einst B. S. Rousseau, an Allem, was nicht zu seinen Zwecken paßt, quiesgränzig herummädeln, bis er die versehenen Ranten und Eden gefunden. Das Secco hatte als der notwendige Hintergrund seine vollständige künstlerische Berechtigung, so lange das Interesse der Phantasie einseitig — um so zu sagen, — an der Physiognomie der Persönlichkeit haftete, wie die conventionellen Gewandungs- und Körpertypen der ältern Malerei gegen den Ausbruch des Gefühls abstanden. Es befriedigte zudem Alle, weil man in der That noch im Anfange des 18. Jahrhunderts sehr darauf achtete (306). Das Secco entspricht der Prosa in der musikalischen Sprache; sobald daher die Situation einen gesteigerten Redeton, einen erhöhten Ausdruck der Declamation verlangte, ging es gewissermaßen von selbst in das begleitete Recitativ über. Wenn aber die Bedeutung dieses Recitativs hier vornehmlich in die Beziehung seines Trägers, des Orchesters, auf den antiken Chor (307) gelegt wird, so nehmen wir dies als einen der bekannten Siebenmeilenstränge an, mit denen der Verfasser über die Höhen der Begriffe hinfort, weit hinaus in das weite, unergündliche Blau der Phantasie segelt. Wir lassen ihn springen nach Herzenlust, nehmen aber die Gelegenheit wahr, die deutschen Literaturhistoriker auf die Seite 309 aufmerksam zu machen, wo sie lernen mögen, daß „das hohe Drama von Gluck auf die freien Dichter Schiller und Goethe überging, während die Musik ihre Freiheit und Selbstständigkeit im Reiche des selbstbewußten Geistes unter Beethovens Schöpferhand“ fand und fand; daß aber dies Alles Glucks Verdienst nicht mindert, „das musikalische Drama zur Einheit gebracht zu haben“. — „Aber nur soweit das Gedicht Drama ist, nur soweit der-

mag Gluck seine Ideen zu verwirklichen; ihm sanken, wie damals dem siegfahenden Waise, die segensbeschwernten Hände, wenn die Saiten fielen, die notwendig waren sie zu halten.“ Immer Gluck! — Und wo fallen dir die Saiten? — Im ersten Act mit dem Erscheinen des „unglücklichen Amors“, dem der Meister eine „Erubrescenzarie“ geben mußte, und dann eigentlich mit dem Schlusse der Farienscene im zweiten Act, denn das Elysium stürzt nur auch schwach. Was jene Erubrescenzarie anbelangt, so ist ihre Laune vom Verfasser nicht weiter erwähnt und wir haben die Freiheit sie anders auszulagen, etwa als einen Epimäus, der tröstend auf die Möglichkeit des Erlangens hindeutet.

Um es kurzzufassen: die wohlbekannten „kurzen, scharfzuckenden Schläge“ der dramatischen Musik von der Seite 97 treten hier uns entgegen und da der kleine Amor, die Bewohner der irdischen Gefilde und im letzten Acte Daphnos und Euridice ihren Willen nicht dazu hergeben wollen, so haben diese Partien die Achilleasfesse der Gluck'schen Muse.

Allein nicht in diesen Einzelheiten, nicht in der dramatischen Anlage des Gedichtes überhaupt liegen die lahmen Stellen der Oper, sondern in dem unsichern, effectlosen Schlusse des ersten Actes, der sich abstract in einem Recitativ verläuft, in der monotonen Ausdehnung der recitativischen Sätze, der übermäßig angespannten dialogischen Form des letzten Actes. Das geist die französische Bearbeitung, welche — Hr. Marx mag mich immer hingrimmig anschauen, — sich gegen das italienische Original unendlich vorthellhaft hervorhebt. Hier sind die Recitativs gekürzt und im Einzelnen sehr declamatorisch richtiger und wirksamer gehalten, durch manche Einlagen ist ein günstiger Wechsel eingeführt und Manches musikalisch motivirt worden, was dort dem Zuschauer überlassen blieb. Zu diesem rechne ich die großartige Introdution des Orpheus „L'aspirant dans le monde“, welche so dramatisch effectvoll den ersten Act schließt, die „Erubrescenzarie“ des Orpheus gewissermaßen musikalisch interpretirend, und — nur leider Bartoni zugehört, — ein Marston, der wiederum unsern beiden Biographen unbelangt war. Die erste Scene des letzten Actes, ist ebenfalls glücklich gekürzt und Bieles, was in der italienischen Partitur breit auseinanderläuft, in einige Accorde zusammengezogen; die Arie der Euridice „Fortune ennemie“ hat durch die duettmäßige Behandlung des Duettenspiels einen neuen und dramatischen Charakter gewonnen, und ich kann dem Verfasser aus öftermaligem Hören der Oper in dieser Bearbeitung begenügen, daß die Spannung sich eher bis zu der herrlichen Arie „J'ai perdu mon Euridice“ steigerte als nachließ. Diese letztere selbst den natürlichen, d. h. musikalischen Gipfelpunct der Oper; sie ist kein „schwacher Nachklang“ aus dem ersten Acte, sondern ein vollendetes Meisterwerk musikalisch dramatischer Zeichnung, welche in der drastischen Vorführung des Themas, gegenüber den recitativischen Klagerufen, die Grundstimmung der Situation in ebenso viele Schattirungsmomente, von der Trauer bis zur Verzweiflung, zum Ausdruck bringt. So aber muß die Arie ihrer Form nach gekürzt werden und so haben wir sie mit unbeschreiblicher Wirkung von Frau Pauline Viardot-Garcia vortragen gehört.

Solche Vortheile wägen die getadelte Veränderung der Tonarten in manchen Partien vollständig auf, zumal das Verwandtschaftliche der Modulationsordnung nie verlegt ist, Gluck überdies durch weise und geschickte Uebergänge hinreichend auffälligen Contrasten vorgebeugt hat und endlich die damalige Kunst keineswegs auf die Charakteristik der Tonarten ein so großes Gewicht legte, wie Hr. Marx meint.

Doch kein Menschenwerk ist vollkommen; sogar die vom Verfasser so gerühmte hochdramatische Partie in der Unterwelt leidet an einem Fehler, der den großartigen Eindruck lähmt, — wohlverstanden, nach Hrn. Marx; oder um der Wahrheit die Ehre zu geben, der Stoff selbst leidet an diesem Krebschaden. Denn zum Unglück ist Orpheus ein Sänger und überwindet die Furien durch die Macht seines Gesanges. „In der Oper aber giebt es keinen Gesang; denn die Rede ist selbst Gesang geworden“ (318). Wäre ich eigennütziger Natur, so würde ich diesen Drakelspruch ruhig für mich behalten und auf verwandte Verhältnisse praktisch anwenden. Mit welchem Effect könnte ich dann z. B. den Hamlet angreifen, wenn ich sagte: die Bühne auf dem Theater ist etwas Verfehltes; denn es kann auf dem Theater keine Bühne geben, da die Theaterwelt selbst eine Bühnenwelt ist. Ach, Herr Marx! so klug sind die Opernliebhaber schon geworden, daß sie die für die Illusion nöthigen Concessionen machen; das Publicum fühlt es von selbst, wie weit Gesang Rede ist und wo er als solcher auftritt, und den Hartköpfigen unter den Zuschauern erklärt die Harfenbegleitung, ja die Leiter in der Hand des Sängers, wie sie die Stellen zu nehmen haben. Dem Himmel sei Dank! Bis auf diese Staffel „des theoretischen Bedenkens“ ist der Realismus unserer Bildung noch nicht gestiegen und wird heffentlich nie hinaus kommen. — In Betreff „des theoretischen Bedenkens“ aber möge sich Hr. Marx beruhigen; diesen Vorwurf wird ihm Niemand machen. Eher dürfte man in dieser Aeußerung ein bedenkliches Symptom überströmender Phantasie finden; aber in jedem Falle wird der Verfasser das Patent auf diesen kritischen Fund unbestritten bleiben.

Und die Overture, was für einen Inhalt hat sie? — „Das Hochgefühl“, diese Oper, „die er wahrhaft sein, die Verwirklichung seiner Idee nennen konnte“, (329) zu Stande gebracht zu haben. — Das ist sehr wenig nach so vieler Mühe, und der Ritter Gluck, der Reformator, der Dramatiker par excellence, hätte was Anderes thun können, als uns bei dieser Oper, die es zuerst mit dem Drama „Ernst“ machte, seine Privatgefühle aufzutischen. Ich muß aber hier den Ritter gegen seinen Panegyriker in den Schutz nehmen. Diese Overture entspricht als ernst einleitender Symphoniesatz vollkommen ihrer Aufgabe; sie ist nach der damaligen Stylweise figurativ gehalten, d. h. das Vornahmen gewisser Tonfiguren bestimmt den formellen Charakter der Diction, wie es in ähnlicher Weise mit der Overture zur Iphigenie in Aulis der Fall ist. Diese Form und namentlich die feierlich kirchlichen Anklänge in der Harmonie verleihen ihr einen wahrhaft antiken Tenor und machen alle „Erinnerungen an die Niederkunft zum Erbes“ ganz und gar unnöthig; denn der Kirchenstyl gilt für die Musik das, was die Antike für die bildende Kunst ist, — und damit wenden wir uns noch auf einen flüchtigen Augenblick zur Alceste.

(Schluß folgt.)

Concertmusik.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters.

Franz Liszt, Mignon. Partitur mit Clavierauszug. Leipzig, C. F. Kahnt. Preis 1 Thlr.

—, Lorelei. Ebend. Preis 1 Thlr.

Durch die Herausgabe dieser Gesänge mit Orchesterbegleitung hat Liszt Repertoirestücke für den Concertvortrag geschaffen, welche gewiß in nicht allzu ferner Zeit neben den bis zum Uebermaße wiederholten Operarien ihren Platz auf den

Programmen einnehmen werden. Den obengenannten Werken werden sich auch „Die drei Zigeuner“ in gleicher Bearbeitung anschließen.

Liszt hat in diesen Gesängen in großen Zügen ausgeführte musikalische Scenen geschaffen.

Die dramatisch-lebendige Auffassung des in den Gedichten waltenden Gefühlslebens findet einen ebenso erschöpfenden, wie charakteristischen Ausdruck. Die Behandlung des Orchesters zeigt eine Fülle des mannigfaltigsten Colorits. An manchen Stellen ist die musikalische Ausgestaltung noch eine reichere, als bei der Clavierbegleitung, die Darstellung ist eine breitere, in größeren Zügen entworfen. So ist bei „Mignon“ noch eine kleine Einleitung hinzugefügt; das Orchester spricht gleichsam einen Prolog zu dem nachfolgenden lyrisch-epischen Gefühlsergüsse. Die gluthvolle, tiefe Empfindung, von der das Ganze durchweht ist, findet im Orchester eine den Eindruck noch steigende Darstellung. Die ungemein klarschöne Verwendung der Holzbläser, das poetisch wirkende Eintreten des Streichquartetts geht immer in der engsten Verbindung mit der darzustellenden Situation. Interessant ist es, wie Liszt es versteht, durch Hinzufügung kurzer instrumentaler Phrasen ein neues überraschendes Schlaglicht auf bestimmte Stellen zu werfen. Ebenso ist die Stimmführung durchweg eine gesungvolle und die musikalische Phrase erscheint immer der Tonlage und dem Charakter des Instruments entsprechend gestaltet. Es ist hierin nicht zum Wenigsten die zauberhafte Klangwirkung begründet, welche Liszt's und Wagner's Werke ausüben. Hierzu kommt auch das genaueste Abwägen der Wirkung durch die Verwendung der verschiedenen Orchestergruppen; haben die Gesänge „Mignon“ und „Lorelei“ schon bisher überall, wo sie ausgeführt wurden, die zündendste Wirkung ausgelöst, so wird dieselbe durch diese prachtvolle Bearbeitung noch gesteigert. Unseres Erachtens nach muß auch der ausführende Sänger in seinem ganzen Empfinden sich noch gehoben fühlen, wenn er sich von dem lebensvollen Organismus des Orchesters getragen und unterstützt weiß. Es sind in Wahrheit musikalische Dichtungen, die uns Liszt hier bietet, in denen sich Fülle der Phantasie mit meisterhaftester Gestaltung vereinigt. Wie wir hören, hat Liszt (wie Berlioz den „Erlkönig“) auch Schubert'sche Lieder in ähnlicher Weise bearbeitet. Es wäre zu wünschen, daß dieselben ebenfalls im Stiche erscheinen.

8.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Robert Goldbeck, Op. 39. Erstes Trio für Piano, Violine und Violoncello. Leipzig, Schubert und Comp. Pr. 3 Thlr.

—, Op. 41. Scherzo Eroico für Piano und Violine.

Ebend. Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.

Leopold Damrosch, Op. 10. Romanze für Violine mit Pianofortebegleitung. Ebend. Pr. 1/2 Thlr.

Goldbeck's Trio gehört zu den besseren Erzeugnissen auf dem Gebiete der Kammermusik. Es tritt uns darin ein frisches Talent entgegen, das aus dem Vollen und Ganzen schöpft. Wie meistens bei jüngeren Componisten der Gegenwart, bildet ein leidenschaftlich erregtes Gefühl den Grundton. Goldbeck vermeidet überall das Gewöhnliche, und seine Hauptmotive sind immer interessant, wenn auch ohne hervorragende Originalität. Die Modulation zeugt von reicher Phantasie; ist aber zu unruhig, wir vermiffen zu sehr feste

Ziel- und Höhepunkte. Ebenso ist die Manier zu tabeln, die Seitenmotive durch besondere Einleitungssphrasen einzuführen, statt ganz organisch mit dem Vorangehenden zu verknüpfen. Die Behandlung der Instrumente ist eine sehr effectvolle; nur findet sich auch bei Goldbed, wie bei vielen neuern Trios, kein strictes Innehalten des eigentlichen Kammerstiles. Dieser besteht darin, daß ein jedes Instrument als selbstständiges Individuum behandelt werde, und daß schon die musikalische Phrase aus seinem besondern Charakter heraus erfunden wird. Statt dessen klingt es bei neueren Componisten oft wie ein arrangirtes Orchesterstück. Das Hauptthema des ersten Satzes hat einen leidenschaftlich drängenden, aber mehr weichen Charakter. In der Durchführung desselben macht sich der Mangel eigentlicher Polyphonie am meisten fühlbar. Dieser Satz trifft vorzugsweise der Vorwurf nicht stilmäßig gehalten zu sein. Das Seitenmotiv hat keine besondere Originalität und wird noch durch zu weite Ausführung verflacht. Ein uneingeschränktes Lob können wir dem zweiten Satz, dem Andante, erteilen. Hier vereinigt sich edle Melodie mit gesangvoller Stimmführung; ebenso ist die modulatorische Construction eine vollkommen organische. Einen gleich einheitlichen Charakter hat auch das Scherzo. Das Hauptmotiv ist frisch erfunden und hat einen leichten, humoristischen Zug. Die Durchführung ist concis und wir finden mehrere rhythmisch interessante Wendungen. Gegen diese beiden Stücke fällt der letzte Satz wieder etwas ab. Hier haben die Motive zu wenig Schwung, was bei einem guten und wirksamen Finalsatz ja am meisten nothwendig ist. Mehrere Stellen sind im Ausdruck forciert, da der Componist darnach strebte, den mangelnden innern Gehalt durch äußere Mittel zu ersetzen. Im Ganzen zeigt dieses Trio ein beachtenswerthes Talent, und dürfte dasselbe bei guter Ausführung auch eine entsprechende Wirkung ausüben.

Das „Scherzo Eroico“ Goldbed's ist ein sehr effectvoll ausgeführtes Duo für Clavier und Violine. Beide Instrumente treten mit gleicher Verehrung auf. Das Hauptthema hat einen treibigen, herausfordernden Charakter. Die Durchführung ist fließend gehalten und die Verknüpfung der Perioden eine organische. Die erste Seitenmelodie ist edel geformt, könnte aber origineller gestaltet sein. Hingegen streift ein zweites hinzutretendes Motiv schon sehr an banalen gewöhnlichen Ausdruck. Bei guter Ausführung muß das Stück eine unmittelbare Wirkung ausüben, besonders ist auch dem Violinspieler Gelegenheit geboten, sich durch schwungvolles Spiel auszuzeichnen.

Damrosch's Romanze gewinnt sogleich durch ihre abgerundete Form und die edle Empfindung, welche sich darin ausdrückt. Wir finden diese Eigenschaften in allen Compositionen dieses Künstlers. Damrosch, der selbst einen bedeutenden Rang unter den Violinspielern der Gegenwart einnimmt, und dessen Spiel besonders durch sinnige Auffassung sich auszeichnet, hat die Literatur des Violinspiels schon mit mehreren Werken wahrhaft bereichert. Auch vorliegende Romanze ist eine schöne, dankenswerthe Gabe. Ein weiches, poetisch angeregtes Gefühl, angehaucht von einer edlen Sentimentalität, spricht sich darin aus.

Der Vortragende kann beim Spiele besonders einen weichen Ton und warm erregten Vortrag zur Geltung bringen. Die einfache ruhige Empfindung des Anfangs steigert sich bis zu leidenschaftlich erregtem Ausdruck und der Schluß wirkt durch sinnige Accordwendungen ungemein poetisch. Besonders der Wechsel des Fis moll Sextaccordes und D dur

Dreiklanges macht eine schöne Wirkung. Das Werk sei hiermit allen Violinspielern aufs Angelegentlichste empfohlen.

8.

Schriften biographischen Inhaltes.

Ludwig Muhl, Mozart. Mit Porträt und einer Notenbeigabe. Stuttgart, Fr. Bruckmann. 1863. 592 S.

Der Verfasser ist ein Sohn der rothen Erde, und zwar aus einem Striche Westphalens, dessen Bewohner sich von jeher durch eine derbe Biederkeit, in Sachen der Kunst und Wissenschaft durch äußerst conservative Gesinnung, durch Hinnegung zum Gemüthlich-Volksthümlichen ausgezeichnet haben. Es wird diesen Leuten schwer werden, aus einem idyllischen Cultus des Formschönen sich hervorzuheben zur Anerkennung geistlich-charakteristischer Gestaltung, noch schwerer, aus dem lyrisch-liedmäßigen Genuß sich zur objectivischen Kennerenschaft des Dramas, also auch dramatisch-musikalischen Wesens zu erheben. Diesen mackeren, aber etwas nüchternen Köpfen wird Mozart noch auf geraume Zeit hinaus nicht etwa als der im Jugendalter der Tonkunst harmlos spielende Genius, sondern sogar über die Epochen der Beethoven, Schumann, Wagner hinaus noch als der alleinige, in Allem maßgebende Meister gelten. Lassen wir sie dabei; so lange noch die weiteren Schichten des Volkes der nothdürftigsten elementaren Kunstbildung entbehren, bedarf es für diese der Belehrung durch allgemein verständliche Schriften, über allgemein verständliche Dinge; für diese weiteren Schichten des Publicums wird noch auf lange hinaus das liebenswürdige Mozart'sche Wesen ein Urbild musikalischer Kunst bleiben. Nur wolle man uns nicht glauben machen, damit sei den Besten der Zeit genügt, nur wolle man sich nicht spreizen in abgetretenen Bahnen, mit der untergeordneten Arbeit hundertfältiger Reproduction.

Fast aber möchten wir dem redseligen Verfasser vorliegender neuesten Mozart-Biographie diesen Vorwurf der Wichtigthuerie machen. Muhl's ganzes Verdienst beruht auf mehr oder minder geschickter Excerptation; so hat seinem „Geist der Tonkunst“ die Brendelsche Geschichte der Musik als fast abschließliche Grundlage gedient; so muß sich im vorliegenden Falle Zahn's Mozart gefallen lassen, ganze lange Abschnitte hindurch beinahe wörtlich sich „bearbeitet“ zu sehen. Noch leidiger aber als dieses schriftstellerische Schwelgen ist der Umstand, daß unser Autor eigentlich musikalisch-technische Kenntnisse gar nicht zu haben scheint, wenigstens tritt uns in dem ganzen, starken Bande, in dieser Biographie eines Musikers, so wenig Analyse selbst der Hauptwerke entgegen, wir werden so ganz und gar nicht in die künstlerische Werkstätte dieses Meisters geführt, dafür mit so breitgesponnenen, flachen Gefühlsergüssen hingehalten, daß der eben ausgeprochene Verdacht wohl nicht von uns allein gehegt werden dürfte. Wann aber in aller Welt, in welchem noch so kleinen Gebiete war es erhört, daß man über Dinge schrieb, zu denen die nothdürftigsten Vorkenntnisse fehlten! Wir möchten gern unseren Tadel zurücknehmen, die ausschließliche Behandlung des Biographischen, des nicht-Musikalischen mit der Absicht entschuldigen, das Werk auch für Nichtmusiker ganz genießbar zu erhalten; aber weßhalb dann die weitläufigen Auseinandersetzungen des dramatisch-poetischen Inhalts der Opern, in denen sich eine beispiellose Unkenntniß der wichtigsten dramatischen Principien und eine phrasenreiche Darstellung so unergründlich verbindet?

Unser Eupurtheil kann nur abfällig lauten. Muhl hat

den besten Willen, für die breiteste Grundlage eindringlich zu wirken; aber selbst vom vortheilhaftesten Standpunkte aus genommen, fehlt ihm Zweierlei: kraftvoller Ausdruck verbunden mit räumlichem Maßhalten, sodann die Gabe, das specifisch künstlerische Technische ohne gekünstelten Apparat kurz und bündig vor Augen zu bringen. Wir hören, daß der Verfasser bereits ein ähnliches Werk über Beethoven unter Händen hat; möge dieser Kühn Versuch von größerer geistiger Anschauung, von weniger philiströser Gemüthlichkeit, von reiferer ästhetischer Bildung begleitet sein!

Ein Porträt Mozarts in Stahlstich nach einer Zeichnung der Doris Struß aus dem Jahre 1789, und eine Arie Mozarts für Alcyon Weber aus dem Jahre 1778 sind die künstlerischen Beilagen vorliegender Mozart-Biographie.

Ferdinand Gleich, Charakterbilder aus der neueren Geschichte der Tonkunst. Zwei Bändchen. Leipzig, Carl Weyersburger. 1863.

Gleich genießt als Localkritiker in Leipzig den Ruf, mit Vermeidung Schroffer Extreme, ohne einseitigen Fanatismus, wie so Mancher seiner Kollegen, im Ganzen meist ziemlich unparteiisch und wohlwollend, wenn schon hin und wieder auf Kosten principieller Schärfe. Das auszudrücken, was ein mittlerer Grad der Bildung im Publicum erwartete und dachte. Diese ausschließlich populäre, die schärferen Unterschiede verwischende Haltung beobachten denn auch die Charakterbilder des oben genannten Werkes; aus dem Streben, Jedermann gerecht zu werden, sehen wir die leichtsinnigen italienischen und französischen Operisten als Größen ersten Ranges aufgestellt, so daß die Lobspprüche für wirklich bedeutende Meister, für Schumann, Schubert, Wagner, viel von ihrem Werthe verlieren; dem gegenüber möchten wir es fast für minder wesentlich halten, daß auch deutsche Componisten zweiten Ranges, z. B. der im Choralwesen und liedmäßigen Ausdruck hervorragende, als Erfinder bedeutende, in allen großen, zusammengesetzten Formen schwache C. M. von Weber, der formgewandte, aber oft monotone Epoche auf einen unerbittlich hohen Standpunkt erhoben sind. Sehen wir von dem Nachtheil dieses lässig-kritischen Eklekticismus ab, so können wir manche Eigenschaft des Autors auch in diesem Falle loben und anerkennen; allenthalben macht sich ein warmempfindendes Herz, tüchtige Kenntniß des Biographischen und Musikalisch-Technischen, klare, gefällige Darstellungsweise geltend, so daß eine weite Verbreitung des Werkes in den Kreisen, für die es bestimmt ist, immerhin wünschenswerth bleibt.

B. Z.

Correspondenz.

Jena.

Am 28. Juli fand zur Vorfeier der Gustav-Adolphs-Feier in der hiesigen Universitätskirche eine Aufführung geistlicher Musik statt. Das Programm bestand aus folgenden Werken: Cantate „Lobet Gott in seinen Reichen“ für Solostimmen, Chor und Orchester von C. Bach, De profundis von Gluck, Gebet für Sopran und Frauenchor von A. Tönnemann, „Die Geburt des Herrn“ von Praetorius, Te Deum zur Feier des Sieges bei Dettingen von Händel. Die Soli wurden gesungen von Fräulein R. Böigt, Schülerin von Gerst und Böhme in Göttingen und Fräulein Lutz vom Theater aus Weimar, dem Fräulein Ruderer, einer früheren Theaterängerin und den HH. M. B.

bus und Kaufmann (Studenten) von hier; die Chöre wurden von der Singakademie ausgeführt. — Unter der stehenden und stehenden Leitung des Musikdirectors Dr. Kaufmann war die Aufführung der vorgenannten Werke eine sehr gelungene. Die Chorwerke machten eine mächtige Wirkung. Das Orchester bestand zum Theil aus Mitgliedern der Weimarer Capelle. — Außerdem veranstaltet die Singakademie in Verbindung mit dem neuerrichteten akademischen Männergesangsverein eine beinahe allwöchentliche Aufführungen von älteren und neueren Musikcompositionen. Ueberhaupt ist das musikalische Leben in diesem Sommer ein ziemlich reges. Außer der Singakademie und dem Männergesangsverein, welche beide unter der Leitung des Universitätsmusikdirectors Kaufmann stehen, und welche vorzüglich die Pflege ernstlicher Musik zur Aufgabe haben, giebt es noch eine Liedertafel und mehrere Gesangsvereine, bei denen zwar das gefällige Element die Hauptrolle bildet, welche aber innerhalb der Grenzen ihres Repertoires zum Theil sehr Anerkennenswerthes leisten.

Kleine Zeitung.

Zeitgemäße Betrachtungen.

Es ist eine sehr irrige Meinung, wenn behauptet wird, daß in unserer Zeit des Ausgezeichneten weniger geschaffen werde, als in der verflochtenen Epoche; wenn man sich zum Beweis dafür auf die allerdings übergroße Menge des Geringsfügigen und Schlechten, was fort und fort die Presse verflucht, zu stützen versucht. Es hat zu jeder Zeit der letztgenannten Kategorie angehörige Producte in größerer Zahl gegeben, nur daß diese jetzt vergessen sind, während andererseits das Ausgezeichnete quantitativ weit geringer vertreten war. Allerdings bietet unsere Zeit insofern ein anderes Bild, als das Vorkristliche, zwischen beiden Seiten ein noch größeres ist, als früher. Bild man jedoch diesen Umstand als Beleg anführen, so besteht der falsche Schluss darin, daß man die in unserer Zeit überhaupt und in jeder Beziehung außerordentlich gesteigerte Production nicht in Anschlag bringt. Es wird mehr Schlechtes veröffentlicht, weil überhaupt mehr produziert wird. Im Uebrigen ist das Verhältniß zwischen Schlechtem und Gutem ganz dasselbe wie früher. Während man daher das Letztere allein ins Auge fassen sollte, um darnach das Urtheil zu bestimmen, läßt man sich blenden von der Menge der Tagesproducte, und unterläßt es, die allgemeinen Zeitverhältnisse, welche die ausreichende Erklärung darbieten, dabei in Betracht zu ziehen. Eine ziemlich gebrauchte Operation demnach, wie man sieht.

Die musikalische Reaction ist der Ansicht, es brauche auf weitere Zerkürzung hinaus nichts Neues mehr componirt, nichts Neues aufgeführt zu werden; man habe Stoff genug, um bis zu sechzig Jahren auf ein Jahrhundert. Ohne weitere Nachweisung schon läßt jeder das Unrichtige solcher Meinung heraus; Jeder empfindet, daß, sollte dieselbe wirklich Wurzel fassen, damit der Tod alles geistigen Lebens ausgesprochen sein würde. Man weiß ferner, daß in allen Jahrhunderten ähnliche Klagen ausgesprochen worden sind, daß es immer schlimmer gehe, welche in den glänzendsten Zeiten der Kunstentwicklung über Verfall geklagt haben; man weiß folglich, was von solchen Äußerungen zu halten ist. Ihre specielle Widerlegung aber findet keine Aussicht durch die Erwägung, daß der Punkt, wo man Halt machen möchte, ein durchaus willkürlich gewählter, daß kein Kriterium für das Erkennen eines wirklich hervorragenden Werkes vorhanden ist. Was dem Einen als Untergang erscheint, darf der Andere mit demselben Recht als einen hellen Sonnenaufgang betrachten. Dem Fortgang der Kunst Hindernis entgegenzusetzen zu wollen, wäre sonach — ließe sich diese Absicht überhaupt zur Ausführung bringen, — nichts als ein Act äußerer Gewalt, ein Act der Willkür, eine ungeheure Irrgang.

Die große Menge der Schriften über Musik, welche jetzt fort und fort die Presse verlassen, muß in der That in Erschrecken setzen. Keine dreißig Jahre sind verstrichen seit jener Zeit, wo es Mühe kostete, einen Verleger zu überreden, ein Werk über Musik überhaupt nur zu drucken. So erfreulich nun diese Erscheinung im Allgemeinen ist, und

Literarische Anzeigen.

Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechnete Ausgabe.

Partitur-Ausgabe. No. 29. Concert f. Violine u. Orchester. Op. 61. n. 1 Thlr. 21 Ngr.

— No. 75. 76. 77. Drei Pianoforte-Quartette in Es. D. C. n. 2 Thlr. 24 Ngr.

— No. 107. Sonate f. Pianoforte u. Violoncelle. Op. 69. n. 1 Thlr.

— No. 165. 33 Veränderungen f. fte. Op. 120. n. 27 Ngr.

— No. 210—214. Scene u. Arie: Ah! Perfido. — Terzett: Tremate, empj, tremate. — Opferlied. — Bundeslied. — Elegischer Gesang. n. 2 Thlr. 6 Ngr.

Stimmen-Ausgabe. No. 29. Concert f. Violine u. Orchester, Op. 61. n. 2 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig, Juli 1863.

Breitkopf und Härtel.

Neue Musikalien

im Verlage von

André in Offenbach.

Abt, F., Op. 126 b. Première Polka-Mazurka pour Pfte. Edition facilitée. 36 kr.

— Op. 236. Drei vierstimmige Männergesänge. Partitur u. Stimmen. No. 1. Waldebendschein. 54 kr. No. 2. Des Sängers Harfe. 45 kr. No. 3. Wann, Rose Deutschland, blühest du auf. 45 kr.

André, J., Op. 16. Neun Orgelstücke verschiedenen Charakters. 54 kr.

Burgmüller, F., Goldnes Melodienbuch für die Jugend. Sammlung ausgewählter Volks-, Opern- und Tanz-Melodien für Pfte. zu 4 Händen. Hft. 1. 1 fl. 48 kr.

Bergson, M., Op. 53. Berceuse p. Pfte. 27 kr.

— Op. 54. Styrienne p. Pfte. 36 kr.

Cramer, H., Op. 157. Trois Morceaux agréables sur des mélodies favorites p. Pfte. No. 1. Valse de l'Opéra: Faust de Gounod. 27 kr. No. 2. Chanson napolitaine. 27 kr. No. 3. O bitt' euch, liebe Vögelein, de F. Gumbert. 26 kr.

— Potpourris élégants sur des motifs d'Opéras favoris p. Pfte. No. 112. David, Lalla Rookh. 1 fl. 12 kr.

Egghard, J., Op. 133. Trois Morceaux de Salon sur des airs favoris p. Pfte. No. 1. Oesterreichische Volkshymne. No. 2. Aennchen von Tharau. No. 3. Zitherklänge. à 45 kr.

— Op. 134. Il Bacio d'Arditi. Valse brillante p. Pfte. 1 fl.

Hennes, A., Op. 57. Auf dem See. Salonstück für Pfte. 45 kr.

Kuhe, W., Op. 80. No. 3. Santa Lucia. Air napolitain pour Pfte. à 4 mains. 54 kr.

Lachner, J., Potpourri über das Versprechen hinterm Heerd, arrangirt von G. Wichtl f. Pfte. u. Violine. 1 fl. 12 kr.; f. Pfte. u. Flöte 1 fl. 12 kr.

Neumann, E., Op. 89. Fortuna-Galop u. Op. 93. A-B-C-Polka für Orchester. 2 fl. 24 kr.

— Op. 90. Souvenir de Monaco. Polka-Mazurka p. Pfte. 36 kr.

— Op. 91. Maiblümchen-Polka f. Pfte. 27 kr.

Offebach, J., Potpourri über Fortunio's Lied, arr. von G. Wichtl f. Pfte. u. Violine. 1 fl. 12 kr.; f. Pfte. und Flöte 1 fl. 12.

Orpheus, Ouvertures et Opéras favoris, arr. p. 2 Flöten p. J. G. Busch et G. Kummer. Nouvelle édition. No. 1. Auber, Potpourri du Concert à la cour. 45 kr. No. 2. Auber, Airs

Fiorella. 54 kr. No. 55. Verdi, Vêpres siciliennes. 54 kr. No. 59. Donizetti, Belisario. 1 fl. 12 kr.

Platti, A., Op. 18. Concertino p. Vclle. av. Pfte. 5 fl. 24 kr.

Floyel, J., Op. 59. Sechs leichte Violin-Duette. 2 fl. 42 kr.

Voss, C., Op. 253 No. 1. Preghiera de l'Opéra: Moïse en Egypte p. Pfte. à 4 mains. 54 kr.

— Op. 265. No. 1. Misérère de l'Opéra: Trovatore pour Pfte. à 4 mains. 54 kr.

In meinem Verlage erscheint demnächst mit Eigenthumsrecht für alle Länder und vorbehaltlich jeglichen Arrangements:

Der Abt von St. Gallen.

Oper in 3 Acten

von

Franz Herther.

Vollständige Partitur.

Clavier-Auszug mit Worten. 6 Thlr.

Ouverture f. Orchester. Partitur. 2 Thlr.

Ouverture f. das Pianoforte zu vier Händen. 25 Ngr.

Ouverture f. das Pianoforte zu zwei Händen. 15 Ngr.

Potpourri f. d. Pianoforte zu vier Händen. 27 1/2 Ngr.

Potpourri f. d. Pianoforte zu zwei Händen. 20 Ngr.

Quadrille f. d. Pianoforte. 10 Ngr.

Mazurka f. d. Pianoforte. 7 1/2 Ngr.

Soeben erschien:

KÖRNER-LIED.

Festgesang

zur

National-Körner-Feier.

Dichtung von Müller von der Werra.

Für vierstimmigen Männerchor
mit Begleitung von vier Hörnern

(oder des Pianoforte)

componirt von

Franz Abt.

Op. 250. Partitur und Stimmen. Pr. 25 Ngr.

Dieser vaterländische Hochgesang ist vom Comité der National-Körner-Feier in Hamburg-Ludwigslust zur Aufführung beim Festact am Grabe Körner's bestimmt.

Leipzig, 4. August 1863.

C. F. KAHNT.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

SYMPHONIA.

Fliegende Blätter für Musiker
und Musikfreunde.

Von dieser Zeitschrift werden jährlich 11 Nummern ausgegeben. Der Preis des Jahrganges beträgt 24 Ngr. Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen an.

Die Nummern 1—5 sind erschienen.

Leipzig, den 21. August 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche
1 Nummer von 1 über 1½ Bogen. Preis
des Jahrganges (in 3 Bänden) 4½ Thlr.

Neue

Interlandspreßern die Petition 3 Mr.
Kontinent nehmen alle Postämter, Buch-
Handlungen und Buch-Bandlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Verantwortliche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Aude in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Hofen Richardsen, Musical Exchange in Boston.

N^o 8.

Neunundfünfzigster Band.

B. Wehrmann & Comp. in New York.
J. Schottensack in Wien.
Hud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Sonst in Philadelphia.

Inhalt: Die Entwicklung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte. Von Pourij v. Arnold. — „Glück und die Oper“ von A. B. Marx. Von E. Schelle. (Schluß.) — Recensionen. (H. F. H. die Seligkeiten; Joachim Raff, Op. 90.) — Kleine Zeitung (Ideen und Themat. Zeitgemäße Betrachtungen. Bagatellen. Aus dem Künstlerleben. Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

Die Entwicklung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte.

Von

Pourij v. Arnold.

Obgleich die politischen Begebenheiten in Rußland und die gegenwärtig allmählig zunehmende, innere Erstarkung dieses Reiches die Zeitungsschreiber Mittel- und West-Europas in stets aufgeregter, fast ängstlicher Aufmerksamkeit erhalten, — obgleich die Kannegießer unserer Zeit Mancherlei und Vielerlei discutiren und peroriren über die sogenannten Tendenzen und Gelüste der russischen Nation, — scheint dennoch aus Allem, was bisher nach dieser Richtung hin gesprochen und geschrieben worden ist, deutlich hervorzugehen, daß mein „armes, unglückliches“ (!) Vaterland nicht im Mindesten die Ehre hat, von allen Denen gekannt zu sein, welche über dasselbe schreiben, sprechen, lehren und disputiren.

Es liegt nicht, und kann auch nicht in meiner Absicht liegen, daß mir freundlichst angebotene Plätze in diesen Blättern zu andern, als rein künstlerischen Tendenzen zu benutzen. Ob und in wie fern meine politischen Ansichten mit den Ansichten der Journalistik Mittel- und West-Europas übereinstimmen oder nicht, muß diesen Zeilen gänzlich ferne bleiben, — denn die Kunst soll kosmopolitisch sein, und im engeren Sinne unbesleckt bleiben von dem, nicht immer ehrlichen Treiben der äußeren Welt. — Nur die rein-geistige Erhebung des Menschen soll in der Kunst zur Geltung kommen, und wenn sich auch in ihr historische Einflüsse bemerkbar machen, und logisch bemerkbar machen müssen, so darf und soll es auch nur in allgemein menschlicher Rücksicht sein.

Die Grundlagen des Nichtkennens und Nichtachtens der geistigen Erhebung russischer Nation sind und bleiben aber, nach wie vor, jene stereotypen Ansichten und Begriffe von russischer Uncultur und losadischer Varenhaftigkeit, womit seit dem

Jahre 1813 — die politischen Annahmen dießseit des Nieman und Dnepr ihre störrigen Kinder stets zu schreien beliebten. Und Niemand, Niemand in der ganzen, großen und sonst doch so überaus ehrenhaften Gelehrten- und Künstlerwelt Deutschlands, Frankreichs oder Englands, welcher es auch nur irgend für der Mühe werth geachtet, genauer nach dem Culturzustande der Russen zu forschen! Niemand, selbst wenn ihn der Zufall mit der so überreichen, so blühenden Entwicklung der russischen Nation bekannt gemacht hatte, der den Muth besaß, „frei und frisch“ der allgemeinen, — oder besser gesagt, — der modischen Meinung den Fehdehandschuh hinzuwerfen, und das Märchen von dem, jenseits Preußens und Polens, mit Brettern vernagelten Endpunkte europäischer Cultur lägen zu lassen.

Während man hier die Keil-Inschriften der Grabmäler zu Persepolis, oder die uralten, dynastischen Thronfolger im mythischen Memphis und Theben, mit fast historischer Sicherheit, kennt und erörtert; — während man hier die Fortschritte der Bildung sogar bei den rohesten Völkern Asiens, Afrikas und Oceanien bis auf die geringsten Anzeichen erkundet hat, und in gelehrtes Entzücken über dieselben geräth, — vermeinen die europäischen Literaten und Kunstforscher keinerlei Ungerechtigkeit zu begehen, wenn sie von der schon bestehenden Culturböhe, von dem stets noch fortwährenden, geistigen Ringen und Erstarken einer großen, frischen Nation im Osten ihres eigenen Welttheils kaum anders Notiz zu nehmen geruhen, als gerade nur um in zufälligster und kürzester Weise eines oder des anderen russischen Gelehrten, eines oder des anderen russischen Künstlers in nur gemeinplätzigem Ausdrücken, gewöhnlich zufolge des so beliebten „man spricht“, zu erwähnen. Freilich, — die praktischen Tonkünstler, — o ja! diese fürchten schon nicht mehr die sibirische Kälte, und wälzen gar gerne zum nordischen Minive, Gold und Beifall daselbst zu ärndten. Aber zurückgekehrt zu ihren alten Veneten, hegt ihr Sinn kein dankbares Andenken mehr an die gastfreundlichen Wäsen Ruthenias, und selbst der zauberische Klang der mitgebrachten Imperialen verhindert sie nicht, die alte Weise von unserem Bärenthume, sei es auch nur durch apathisches Stillschweigen, mehr oder minder zu bestätigen! Wer also, so die Unparteilichkeit der Gesinnung ihm kein bloßes Phantem verblieben, — wer vermöchte Rußlands Söhnen das heilige Recht abzusprechen, gegen diese ungerechte Nichtachtung, gegen dieses consequente System des Ignorirens aller

und jeder Entfaltung ihrer Intelligenz zu protestiren?

Nur mit dem aufrichtigsten Danke muß ich daher die vorurtheilsfreie Gesinnung und die ehrenhafte Tendenz der Gleichberechtigung alles frischen, gesunden Strebens in der Musik anerkennen, welche ich in der Redaction dieser Blätter vorzugsweise vor allen anderen vorgefunden habe. Die „Neue Zeitschrift für Musik“ war, so viel ich weiß, das einzige deutsche Blatt, welches Compositionen unseres National-Vielkinds componisten, des schon verstorbenen Michael v. Gluka, in einer ausführlichen Besprechung die reichlichst verdiente Anerkennung zukommen ließ. — Daher ergriff ich mit Freuden den mir gemachten Vorschlag, Deutschlands musikalische Welt mit dem seitens Rußlands in unserer schönen Kunst bereits schon Geleisteten, so wie mit der Thätigkeit der russischen musikalischen Vorseher durch eine Reihe zusammenhängender Bilder bekannt zu machen. —

Wol ist, wie schon gesagt, die Kunst im Allgemeinen, eben als Kunst, eine Tochter der reinsten, edelsten kosmopolitischen Gesinnung. Dennoch aber geht aus der eigenen historischen Bildung einer jeden Nation eine, nur ihr angehörige Richtung, ein, so zu sagen, nationales Colorit der Auffassung und der Darstellungsformen hervor, welches eben, nach und nach, die allgemeine Kunsttheorie zu erweitern und zu bereichern hat. Zufolge dieses Naturgesetzes der nationalen Cultur-Entwicklung hatte sich denn auch in meinem Vaterlande die musikalische Volksthümlichkeit, zuerst auf Grundlagen uralter slavischer Rhythmen und Intervallen-Fortschreitungen, späterhin durch das Hinzukommen von Vorbildern byzantinischer Kirchenhymnen, schon vor mehr als drei bis vier Jahrhunderten in jenen charakteristischen Weisen kundgegeben, die noch heut zu Tage das Kunstgefühl der Ausländer, wenn auch etwas befremdend, doch gar nicht unangenehm, ja vielmehr erfrischend berühren. — Weil nun aber die musikalische Thätigkeit des russischen Volkes sich nur auf Gesang und höchstens auf die Begleitung desselben durch einige wenige, technisch arme, Instrumente beschränkte, — zudem auch das Land der Moskow'schen Großfürsten und Zaren in musikalischer Hinsicht zu wenig mit anderen Ländern in Berührung kam, so blieben die altersher traditionellen, melodisch-harmonischen Formen unberührt von fremden Einflüssen, bis etwa zum Anfange des 17. Jahrhunderts. Die schon vorher, ja sogar noch im 11. und 12. Jahrhundert bei den russischen Kriegsheeren vorkommenden Tuben oder Zinken und Trommeln oder Pauken bezweckten nur lärmendes Getöse zur Aufregung und Belebung des kriegerischen Geistes. Von ihrer Anwendung in wirklich musikalischem Sinne findet jedoch nirgend auch nur die geringste Andeutung statt. Die häusliche Erheiterung durch die Kunst Melpomenes beschränkte sich einzig und allein auf Solo-Vorsänger mit plötzlichem Einfall des Chors. Waren diese Concerte, wenn man sie so nennen darf, zarten Wortinhalts, (also Adagio, Lento, Andante), so wurden sie zumeist von den „Vorhöfs“-Mädchen (sennaja déwuschki) ausgeführt. Diente jedoch der Chorgesang als Begleitung zum Tanze, d. h. war er „Reigenlied“ (pljassowaja pjesnja), so mischten sich auch wol Männerstimmen, und die schwirrenden Klänge der Balalaika mit hinein. In Klöstern und in Kirchen wurden die Hymnen der byzantinischen Glaubenslehre von Männerchören in terzenweiser Harmonie gesungen, und hie und da, als erlaubte Erheiterung, das Spielen auf der David'sche (liegende Harfe, gusli) gepflegt.

Wahrscheinlich war die erste Musik abendländischen Stils, welche die Moskowiten zu hören bekamen, die Tanzmusik des von Marina Mnischek (der polnischen Braut des falschen De-

metrius) mitgebrachten Pfeifer- und Zinken-Corps, nebst Banduristen (Lautenschlägern). Die leichten, lärmenden Weisen und die gellenden Instrumente, noch mehr wol aber der leichtfertige Tanz sich umschlingender Paare in den heiligen Räumen eines Frauenklosters, wo Marina bis zur Vermählungsfeier ihren Aufenthalt nahm, — brachten die ernsthaften, nur gesetzt einherschreitenden Bojaren und Bojarinnen in religiöses Entsetzen. Indessen, trotz dieses anfänglichen Widerwillens, schien dennoch zuletzt das Gefallen an instrumentaler Musik die Oberhand zu nehmen: denn als einige Jahre später die sich als Eroberer gebührenden Polen zum Lande hinausgejagt wurden, und die Familie Romanow den Zaarenthron bestiegen hatte, fand es sich, daß die reichen Bojaren schon eigene Privat-Musik-Corps bei sich eingerichtet hatten. Und diese Sitte erhielt sich auch fernerhin, trotz der geistlichen Verbote und Anatheme des Patriarchen Nikon, welcher den Hirtenstab während der Regierung des Zaren Alexej Michailowitsch (des Vaters Peters des Großen) führte.

Im Jahre 1701 erschien zum ersten Male in Moskau eine Schauspielertruppe aus Danzig, unter Leitung eines gewissen Kunst. Diese führte auch einige kleine Opern auf, in welchen, von dem genannten Director eigens dazu abgerichtete, russische Sänger aus stadt-kirchlichen Capellen, im Chore mitwirkten.

Inzwischen hatte auch die frühere kirchliche Notation vermittels alt-russischer Reumen oder Häkchen und Schnörkelchen (krjuki) dem abendländischen Notensystem auf fünf Linien Platz gemacht, und im Jahre 1719 wurden die ersten regelmäßigen Hof- und Synodal-Capellen, nach europäischem Brauche, aus in Deutschland unterrichteten Sängern und unter Leitung ausländischer Capellmeister, eingerichtet. Zugleich führte Peter der Große bei den Garderegimentern wohlgeübte Hautboisten-corps ein, nach deren fröhlichen Klängen, auf den historisch-bekanntesten Assemlen im Sommergarten-Palais des Zaren, unter Anleitung von besondern Hofchoren, und zum öftern auch wol unter strenger Handhabung des bekannten kaiserlichen Rohrstocks, die ungelenksten Signen und Sarabanden, oder Menuetten, von Gästen jeglichen Standes, trotz Tabaksdampfes und einer Vieratmosphäre, gar tapfer executirt wurden.

Mehr für die Musik in Rußland zu thun, konnte der große Reformator seines Reiches freilich weder Sinn noch Zeit haben. —

Als unter Peter's Nachfolgern, aus der dem 18. Jahrhunderte so eigenen Sucht der Nachahmung französischer Frivolität und Gesinnungsplatttheit, der Hofglanz und äußere Pomp immer mehr überhand nahm, konnte es nicht fehlen, daß, ob schon keineswegs aus Culturnothwendigkeit, sondern vielmehr auf Antrieb der damaligen Mode —, auch die Errichtung einer italienischen Hof-Opernbühne anbefohlen wurde. Seitdem zählte die abendländische Musik einen Tempel mehr in der Residenz der russischen Zare. Dennoch kann nicht verhehlt werden, daß dadurch die Kunst in Petersburg in der That gefördert wurde. Es tauchten nämlich einheimische Gesangstalente auf, und schon nach wenigen Jahren fand sich die Möglichkeit vor, ein Werk des ersten russisch-kaiserlichen Hof-Capellmeisters, Maestro Arata, die Oper: „Cephalus und Proctis“ in russischer Sprache und mit russischen Künstlern aufzuführen.

Trotz des stets fortbauenden Primats der italienischen Sänger und Maestri, munterte gleichwol die Kaiserin Catharina II. die Nationaloper zu bedeutenden Fortschritten auf. Ja, nachdem eine kleine Oper: „der Müller als Rügner, Hoch-

zeitlicher und Zauberer“*) von einem Secretair des Grafen Rasumoffski, Namens Fomin, deren Text Scenen aus dem Volksleben behandelte, — sich eines allgemeinen, enthusiastischen Beifalls zu erfreuen hatte, ging die Sorge der Kaiserin um Belebung der Nationalmusik so weit, daß sie nicht nur von dem engern Ausschusse ihrer Umgebung, (den Mitgliedern der berühmten Hörimitage) mehrere Textbücher verfertigen ließ, sondern auch selbst einige derselben dichtete. Unter den Componisten der Musik zu diesen Opern zeichneten sich, außerdem schon genannten Fomin, noch die Kleinsrussen Pastewitsch und Bulan, und der Deutsche Sebastian Georgi aus Mainz**) aus.

Mehr jedoch, als bei den erwähnten Opern-Componisten, gelangte das russische Nationalelement in den Variationen des Violinspielers Chandoschkina zur vollsten Geltung. Wie einst später bei Glinka, erschien auch bei ihm die der abendländischen Theorie entlehnte Form nur als Mittel, nicht als Zweck. Den ersten Platz nahm unstreitig die Volksthümlichkeit ein, die den Russen so eigene, zum Herzen dringende Gesangsmanier in den Tondichtungen und in der Ausführung Chandoschkina's. Ich habe in meiner frühesten Jugend noch Greise gekannt, welche mit Enthusiasmus versicherten, daß man sich bei den Adagios Chandoschkina's unmöglich der Thränen enthalten konnte, sowie bei den tollen Sprüngen und Läufern, welche er, nach Art echter russischer Reden, auf seiner Geige im fröhlichen Tanzliede ausgeführt, — die Beine des Zuhörers unwillkürlich in Bewegung gekommen wären.

Noch habe ich aus der Zeit Catharina's der Großen zweier vaterländischer Componisten zu gedenken, welche zwar nicht für die National-Oper wirkten, jedoch als Tonsetzer im Kirchenstyle sich so bedeutend ausgezeichnet haben, daß auch sie mit vollem Rechte bis auf unsere Zeit zu den besten in diesem Fache, nicht nur bei uns allein, sondern überhaupt in der musikalischen Literatur Europas gezählt werden dürfen. Diese zwei Männer waren Maxim Beresowskij und Dmitrij Bortnjanskij, beide aus Klein-Rußland (Land der Dneprw'schen Kosacken) gebürtig. Zudem hatten sich beide in Italien, wohin sie, ihrer musikalischen Ausbildung wegen, von der Regierung hingeschickt waren, durch ihre Tondichtungen, und vorzüglich durch Operncompositionen berühmt gemacht.

Beresowskij, welcher seine Anfangsstudien bei dem kaiserlichen Ober-Hof-Capellmeister Francesco Zoppi gemacht hatte, vervollkommnete sich durch den Unterricht bei dem berühmten Padre Martini in Bologna, und zeichnete sich besonders in seinen Kirchencompositionen durch den strengsten, edelsten Styl aus. Für das San-Sebastian-Theater schrieb er 1773 eine große Oper: „Demofonte“, welche in Italien ein solches Aufsehen machte, daß die Academia filarmonica zu Bologna ihn in feierlicher Sitzung mit dem Diplome eines Maestro di Capella beehrte. — Von Bortnjanskij, einem Schüler Galuppi's (Vuranello), sind ihrer Zeit folgende Opern auf ausländischen Bühnen mit Beifall gegeben worden; in Venedig: 1777 Creonte, 1778 Alcide, 1779 Quinto Fabio; und in Paris: 1779 Le faucon, und 1787 le fils rival ou la moderne Stratonice. Die beiden letzten sind komische Opern im Genre der damaligen französischen Musik.

Mit Beginn des laufenden Jahrhunderts, in Folge der

großen politischen Umwälzungen und des aus denselben hervorgegangenen Primats des bonapartistischen Kaiserreiches, trat französisches Theater und französische Oper an die Stelle der früher herrschenden italienischen. Die St. Petersburger Nobelmelt, mit einem der glänzendsten Höfe Europas an der Spitze, konnte und durfte demnach den Anforderungen ihrer Zeit nicht entgehen. Seit 1801 bis Ende 1811 brillirte bei uns französischer Gesang und französischer Opernstyl, und bei der, im Allgemeinen ziemlich Unbedeutendheit dieser Schule war es für Rußland noch ein Glück, daß, während der meisten Jahre dieser Epoche, der Oper ein so wahrhaft großes und glänzendes Talent vorstand, als welches, wol auch heutigen Tages noch, Boieldieu mit Recht anerkannt wird. Trotz dieser Vorliebe aber der Aristokratie für die Musik der „Grande Nation“, und trotz der daraus erwachsenen Nichtachtung inländischer Talente seitens der „hohen“ Gesellschaft, blühte unterdessen die russische National-Oper fröhlich fort, und wenn das Repertoire derselben auch zumeist aus Uebersetzungen ausländischer Erzeugnisse bestand, so kamen doch mitunter ganz hübsche Originalopern vor, die wol ebenfogut, jedenfalls nicht schlechter waren, als die eben damals beliebten Producte Lesueur's, Philidor's, Monsigny's, Dalayrac's oder Vicensi Martini's. Viele der besagten Opern hatten sich noch bis in die zwanziger Jahre auf der Bühne erhalten, und sind demnach dieselben zum Theil auch mir persönlich nicht fremd geblieben. Unter denselben genossen einer größern Vorliebe seitens des allgemeineren Publicums: die Opern Cath. Cavaos' (später Ober-Hof-Capellmeister aller kaiserlichen Theater): der unsichtbare Fürst; Ilja der Kede (Ilja-bogatir); der Kosack als Dichter; Jwan Saussanin; — die Landleute oder der Empfang der ungebeten Gäste (eine Episode aus dem Vaterlandskriege von 1812); die Operetten von Alexej Titow: die schöne Tatjana auf den Worobjew'schen Bergen; Tlatka's Hochzeit; die Poststation (Jamm); Katalja die Wajarentochter; von Raskin: die schöne Olga; von Aljabjew: die Mondnacht oder die Spukgeister; von Sapienza: der Zaarewitsch Jwan mit dem goldenen Helme, und mehrere andere.

Als bemerkenswerth verdient der Umstand Erwähnung, daß von den Mitgliedern des St. Petersburger französischen Theaters im Jahre 1806 — also zur Zeit, da Boieldieu an demselben als Hof-Capellmeister fungirte, — eine der oben erwähnten Operetten Titow's gegeben ward, unter dem Titel: „Tatjana, ou la jeune paysanne des montagnes de Worobloff“. Der Erfolg soll großartig gewesen sein; doch bleibt es freilich noch sehr in Frage, was denn eigentlich die aristokratischen Habitués des französischen Schauspiels so begeistert hatte: — ob die vaterländischen Anklänge der in Wahrheit recht hübschen (doch sonst nicht bedeutungsvollen) Composition, oder die glänzende Erscheinung und das Spiel der Phillis-Andrieux, welche in der That eine reizend-schöne Tatjana abgab?

Wenn wir jene Opern vom Standpunkte der gegenwärtigen Musik betrachten, oder selbst sie nur mit den Productionen der zwanziger Jahre vergleichen, so verdienen sie freilich nicht mehr als die Benennung „Singspiele“. Gleichwohl zeichnen sich die Compositionen Cavaos' durch gute, ächt alt-italienische Factur aus, sowie die von Titow durch frische Naivität, und von Aljabjew durch Originalität und einigen poetischen Schwung. Der Form nach gehören sie der damaligen italienischen Gesang-Schule an, mit ziemlicher Neigung zum Style der französischen Opéra comique. Was das nationale Element in diesen Tonwerken betrifft, so tritt es noch

*) Mjślnik l'gunn, sawatt i kolldann.

**) Es existiren in den Archiven des Theaters gegen 29 Opern von Fomin, 8 von Pastewitsch, 15 oder 16 von Bulan und etwa 3—4 von Georgi, gewöhnlich George (in französischer Aussprache) genannt.

nicht bedeutend genug hervor: es sind eben nur Volksmotive in abendländisches Gewand eingezwängt, besonders durch die durchaus nicht zu ihnen passenden Finalescenen. Bei Aljabjew kommen indeß noch am meisten wirklich nationale Anklänge vor in harmonischen und melodischen Folgen slavischer Art, — doch mögen dieselben ihr Erscheinen mehr einer Art autodidaktischen Instincts als klarem, künstlerischem Bewußtsein verdanken. —

Uebrigens hatten die schon erwähnten Tonsetzer auch noch andere Opern (im damaligen Sinne) geliefert, deren Textbücher nicht-nationalen Stoff enthielten. Desgleichen verdient ein Oratorium: „Elther“, von Capellmeister Koslowski rühmlicher Erwähnung. Dasselbe erschien später (im ersten Jahrzehnt), als Melodram bearbeitet, auf der russischen Bühne und erzielte gute Erfolge.

(Fortsetzung folgt.)

„Glück und die Oper“ von A. B. Marx.

Von

E. Scheller.

(Schluß.)

„Der wesentliche Fortschritt, der von Orpheus zu Alceste geschehen, liegt darin, daß Alceste handelt“ (436); und dann war hier „kein allegorischer Liebesgott vonnöthen“, und das „Drama und die Entwicklung der Charaktere in energischem Fortschreiten“ (354). Allein wenngleich Calzabigi's Schöpfung in allen wesentlichen Momenten zu billigen ist, so hebt sie doch nicht über die Bedenkllichkeiten des Stoffes hinweg, der wie bei Orpheus, für ein Drama nicht vollkommen hinreicht. Handelnd kann nur Alceste auftreten und ihre Handlung ist nur eine einzige, obwohl stetig von einem bedeutungsvollen Momente zum andern fortschreitende. Bis zur zweiten Scene des zweiten Actes, bis zum Momente, wo Alceste die Todesgötter herbeiruft, ist sie handelnd, so weit wächst ihr Charakter, ihre That, unser Antheil. Von da an hört sie auf handelnd zu sein; sie leidet jetzt den Tod, den sie vorher herbeigezogen; die Heldin wird ein rührend leidendes Weib, die Tragödie zum Mährspiel (353—354). Wir haben also nur ein halbes Drama vor uns, denn es fehlt die Gegenhandlung.

Fand die französische Bearbeitung des Orpheus vor dem Verfasser keine Gnade, so wird vollends über die pariser Alceste das Anathem ausgesprochen.

Zunächst geht es über den Herkules her. „Calzabigi legt Alcestes Rettung aus dem Tode Apollo bei, der hiermit für das ganze Drama die leitende Gottheit bleibt. Rollet nimmt Herkules zu Hülfe, der die Rettung vollbringt“ u. s. w. (II 165). — Rollet und der Herkules! — Ei, Herr Marx! Hier war ein wenig Vorsicht vonnöthen. Sie mußten wenigstens klüglich angeben, daß der Herkules in der Rollet'schen Bearbeitung der Oper ebenso wenig vorkommt, wie in dem italienischen Original, daß er sich weder in den ältesten Textbüchern, noch in der hier in Paris befindlichen Gluck'schen Originalpartitur zeigt, und erst durch die spätere Redaction des Stückes, von einer bis jetzt noch nicht bestimmten erwiesenen Hand, eingeführt wurde. Die gedruckte Partitur kann in dieser Beziehung nicht entschuldigen, da sie erst aus dem Jahre 1779 stammt und jener Redaction zufällt, denn man pflegt die geschichtlichen Documente gehörig zu untersuchen, bevor man urtheilsfertig streng ausspricht.

Noch mehr aber, als der Herkules, ärgert den Verfasser die Orakelscene. „Hier zeigt sich die ganze Oberflächlichkeit der französischen Dramaturgie und diese Unfähigkeit der Franzosen, das Wunderbare und Ueberirdische, oder auch die Macht des menschlichen Gemüths entweder zu entbehren, oder wenigstens poetisch zu glauben. Das Orakel erschreckt Alle, jagt Alle in die Flucht, nur Alceste faßt den Gedanken, sich zum Opfer zu bringen. Dies ist der Grundgedanke des Dramas und des alten Mythos, daß der drohenden Göttermacht die Macht des menschlichen Gemüths entgegentritt, als ebenbürtige und gleichberechtigte, wenn auch nicht gleichwächtige. Das aber fassen die Franzosen nicht, bei ihnen muß das Menschenthum erst durch das Priesterthum vermittelt — und verkleinert werden bis zu blöder Unmündigkeit. Den stummen Schreck des Volkes nach dem Orakel muß der Oberpriester mit der abgeschmackten Frage „Tout se tait?“ lächerlich machen. Nun erwacht der Chor, schwankend im Entsetzen; gleich setzt ihn der katechisirende Priester mit seiner Frage: „Wer von euch will sich dem Tode darbringen?“ zu recht; dann zwei Tacte weiter: „Niemand antwortet?“ Zuletzt — damit nur das „Fuggiamo!“ zu Stande komme, noch einmal die Erinnerung: „Euer König wird sterben!“ (II 166).

Fassen wir also den Inhalt jener Philippike kurz zusammen, so zeigt sich der Vorzug der ursprünglichen Partitur darin, daß bei der Stimme des Orakels die italienischen Griechen das Hasenpanier ergreifen. Sie nehmen auf gut neapolitanisch, so zu sagen, die Beine in den Arm und machen sich eiligst aus dem Staube; die französischen Hellenen hingegen faßt stummes Entsetzen, sie nehmen erst die Flucht, als ihnen durch den Priester der verhängnißvolle Spruch näher rückt. Dort wirkte das Wunderbare wie ein Mummienwanz auf kleine Kinder, hier durch sein ethisches Gebot. Damit aber begründet sich das Verhalten des Priesters; das Leben des Königs hängt ja davon ab, daß sich unverzüglich für ihn ein Opfer stelle. Ober als Priester dazu berechtigt war, ob überhaupt die Vermittelung des Menschenthums mit dem göttlichen Willen durch das Priesterthum eine Degradation der menschlichen Natur ist, gehört nicht in die Untersuchung. Bevor Hr. Marx seine Ansichten darüber nicht näher entwickelt hat, werfen wir sie bei Seite und fügen nur noch hinzu, daß die Katechese des Priesters auf dem Theater einen weit natürlicheren Eindruck macht, als die Wiederholung des Fluchthorrs in der italienischen Partitur, wo ein Theil des Volkes hinter der Scene unaufhörlich sein „Fuggiamo“ schreit, während ein anderer hartnäckig auf der Bühne „Che annunzio funesto“ predigt.

Ohne mich über den Werth oder Unwerth der französischen Bearbeitung auszulassen, will ich nur zur Deutlichkeit hervorheben, daß das italienische Original den eigentlichen Gipfelpunkt der Handlung schon in den Anfang des zweiten Actes verlegt und damit dem Reste des Stückes das Interesse entzieht. Die französische Alceste dagegen spinnt die Handlung, so gut es geht, bis zum letzten Act in möglichster Steigerung fort; die lahmen Partien der Oper liegen hier in der Mitte und werden durch den Schlag gehoben. Bekommt dieser durch den Herkules einen carillirten Anstrich, so gewinnt solchen das Original ohne die Beihülfe des Heros, da Alceste in ihrem Schlafzimmer stirbt und sich die Larven und Gespenster der Unterwelt dorthin bemühen müssen, um, wie der Teufel die Seelen, das Leben der Königin sich dort zu holen.

Glücklicher Weise bin ich hier der Mühe enthoben, Hr. Marx die Geschichte der Oper erzählen zu müssen; ich habe dies bereits vor zwei Jahren in mehreren Aufsätzen für diese Zeitschrift gethan, auf Anlaß der Aufführung der Alceste in Paris

1861, und kann daher auf sie verweisen.*) Im Interesse des Hrn. Marx bebauere ich, daß er von jener anspruchslosen Arbeit keine Notiz genommen; er hätte dann sicherlich mehrere Fehler vermieden. —

Die Climax der reformatorischen Operntrias erreicht in „Paris und Helena“ ihren Culminationspunct. Hier endlich findet der Verfasser „wirkliche Handlung eines menschlichen Wesens gegen ein anderes, wirkliche Charaktere, aus deren Gegensatz die Handlung entspringt. „Jedenfalls ist hier zum erstenmale in der Oper Charakterzeichnung und Durchführung der ergriffenen Charaktere unternommen (I, 433). Denn Orpheus war nur ein „lyrisch-episches Gedicht in dramatischer Form“, keine aus dem Widerstreite zweier Charaktere hervorgehende Handlung“ (435). „Alceste handelt zwar, aber nur allein, (436) und ihre Handlung besteht nur als Kampf eines Menschen gegen ein außermenschliches Wesen“ (437). Hier dagegen findet sich in Wahrheit ein reelles, actives Verhalten zweier Persönlichkeiten zu einander; denn Paris sucht Helena zu verführen, und sie — thut ihrerseits Alles, um nach den Regeln des Schicksals verführt zu werden. Das ist unleugbar eine praktische und zweckbewußte Handlung.

Hrn. Marx kann man sicherlich nicht den Vorwurf machen, daß er, wie Mose, die segensbeschwerten Hände sinken läßt. —

Diese Charakteristik der genannten drei Opern ist eine wahre Prachtblüte der Begriffsverwirrung, welche wir öfters Gelegenheit hatten, beim Verfasser zu bemerken; sie ist die notwendige Consequenz, sobald man zwei scharf geschiedene Kunstformen wie Oper und Drama unter einen Hut stellt. Wie erwähnt, kann die Musik den Kreis von Stimmungen, welche dramatische Situationen für die handelnden Persönlichkeiten herausheben, nie aber deren sittliche Motive und Beziehungen ausdrücken; sie kann jene Stimmungen sogar bis auf eine gewisse Grenze localgemäß und charakteristisch individualisiren, wie Mozart und Weber es verstanden, allein den inneren Verband derselben mit dem Willen und der aus ihm hervorgehenden Handlungsweise, mit einem Worte, das Pathos nach seiner ethischen Begründung zu schildern: das fällt über ihr Bereich, es müßte etwa Hr. Marx eine eifersüchtige Sonate oder rachsüchtige Ouverture uns vorhalten können. Charaktere im Sinne des Dramas haben daher in der Oper weder Boden noch Raum, und wenn auch in deren phantastischer Scheinwelt der sittliche Organismus des wirklichen Lebens ein Abbild wirft, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß wir unsere Forderungen stets einer Reihe von Concessionen unterwerfen müssen. Die Handlung kann in der Oper überhaupt nur so weit in Betracht kommen, als sie die Trägerin der Situation ist und die einzelnen Stimmungsmomente des ausgesprochenen Gemüthslebens motivirt; in wie weit sie selbst sittlich und logisch begründet ist, die Conflicte als solche berechtigt sind, hat wenigstens für die musikalische Schöpfung keine praktische Bedeutung. Orpheus und Alceste stehen daher nach Seiten der Handlung dem Paris nicht nach; beide Persönlichkeiten sind nicht weniger Charaktere als der verliebte phrygische Prinz und die spartanische liebesüchtige Prinzessin, und der precäre Vorzug dieser letzteren beschränkte sich zuletzt bloß darauf, daß durch das äußerliche Mittel der Instrumentirung, durch einzelne Nuancen in Begleitung und Melodik die nationalen Typen der Persönlichkeiten,

so gut es möglich ist, symbolisirt werden konnten. Damit wischen wir die vom Verfasser zwischen Gluck, als dem Zeichner von Charakteren, und Mozart, dem „Dichter der Stimmungen und Situationen“ (II 434), gezogene Demarcationslinie ohne Weiteres als einen unnützen Strich fort, und zwar zu Ehren des Ersten. Denn trotz der völlen Charakterzüge, welche Hr. Marx in dem musikalischen Detail an den Gebilden Gluck's darlegt, breitet sich doch über alle Personen dieses Tondichters ein und derselbe Typus aus; Alceste, Orpheus, Iphigenie, sogar die romantische Arminie declamiren und singen in demselben Grundtone; bei allen waltet das Gesetz des Weitererigen in der Harmonie, des Verwandtschaftlichen in der Modulation, bei allen bestimmt die Sequenz den Charakter der Melodik, d. h. alle diese Charaktere sind nur Modificationen eines Grundcharakters. Die Muse Gluck's ist statuar, wie die ganze Kunstschichtung seiner Zeit; die Stärke und Größe seiner Dramatik beruht in der Plastik des Einzellebens, — denn auch der Chor verleugnet sich bei ihm nicht als eine geschlossene Persönlichkeit, — und in der Gruppierung desselben nach dem Gesetze des Nebeneinander, wie der Verfasser selbst in seiner „Musik des 19. Jahrhunderts“ besser und einsichtiger als im vorliegenden Werke dargethan hatte. Gluck's Opern sind musikalische Vasreliefs und von diesem Standpunkte aus unübertreffliche Meisterwerke; die Perspective des Hintereinander war ihm noch versagt, wie ja jedes menschliche Vermögen an seiner Zeit die nothwendige Schranke findet.

Um nun schließlich noch einmal auf das vielberufene Werk der Opernreformation zurückzukommen, vertritt eine solche die Gluck'sche Oper? — Nach außen hin: ja, wie überhaupt jede geniale Thätigkeit sich reformirend zu ihrer Umgebung verhält; im Grunde aber: nein; denn sie ist nur die Ausbildung dessen, was Italien nach einer, Frankreich nach der andern Seite angestrebt und angelegt hatten. Italienischen Herkommens ist das formelle Gepräge, von Frankreich stammt die Weise des Ausdrucks; in wie weit aber das deutsche Gemüth eingewirkt hat, ist eine Frage, die vorläufig außerhalb der großen geschichtlichen Linie fällt. Sein wir immerhin stolz darauf, dem großen Tondichter zu unseren Landsleuten zählen zu dürfen. —

Ich verabschiede mich jetzt von meinem Verfasser; aufrichtig gestanden, die Pionierarbeit durch diesen rhetorischen Urwald wird auf die Länge ermüdend. Was hätte ich auch noch weiter zu sagen, nachdem gezeigt worden, daß weder die geschichtlichen Begründungen noch der Quellenapparat des Verfassers für ein Werk, wie das vorliegende, genügen. Wohl hätte es auch mir angenehme Pflicht sein sollen, zuletzt „einige reizvolle Blüten“ zu zeigen, in denen sich „Gluck und die Oper“ erschließt; allein leider konnte ich, mit dem Gestrüpp ringend, auf einzelne Blumen nicht genau achten, welche ich hin und wieder darunter bemerkte. Nach unseren eigenen Worten wollten wir nur die Hauptsachen des Werks ins Auge fassen, und, waren wir damit zufrieden, das Weitere dem Verfasser auf sein Wort zu glauben. Das ist geschehen; zufrieden können wir nicht sein; das Andere stellen wir dem Willen des Lesers anheim. —

Kirchenmusik.

Franz List, Die Seligkeiten. Für Chorgesang, Bariton-Solo und Orgelbegleitung (ad libitum). Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr. Einzelne Stimmen à 3 $\frac{3}{4}$ Ngr.

Es wurde vor Kurzem in d. Bl. die Mittheilung gemacht, daß „die Seligkeiten“ ein Bruchstück aus List's am der Vol-

*) Siehe 1861. November u. December: Nr. 22 u. 24. Januar 1862. Nr. 1 u. 2.

leistung entgegengehendem Oratorium „Christus“ waren. Der Umstand trägt dazu bei, dieses Stück mit noch erhöhtem Interesse zu betrachten, das schon für sich selbst als eine Kunstschöpfung ersten Ranges sich darstellt. Die Thätigkeit Liszt's auf dem Gebiete religiöser Musik ist eine sehr große. Es werden in nächster Zeit mehrere Psalmen für Männerchor, gemischten Chor und Soli, und auch bloß für Solostimmen, im Stiche erscheinen. Die beiden ersteren Werke, welche wir kennen zu lernen Gelegenheit hatten, zeichnen sich durch tiefe Auffassung und einen auf einem großen sittlichen Gefühlsleben ruhenden Empfindungsausdruck aus. Als besonders charakteristisches Merkmal ist aber die Meisterschaft hervorzuheben, mit welcher Liszt einen und denselben Wortgedanken durch eine psychologisch motivirte verschiedene Auffassung darzulegen versteht. Hierzu kommt noch die große männliche Kraft und Energie im Ausdrucke, die mit ihrer eisernen Festigkeit und Großheit eine Eigenschaft aller größeren Tonwerke Liszt's bildet.

Die Form des vorliegenden Werkes lehnt sich an die in der katholischen Kirche üblichen sogenannten Responsorien an. Liszt hat diese eigenthümlichen recitativischen Intonationen in mehreren seiner Werke mit Vorliebe angewendet, und es ist von Interesse zu sehen, wie derselbe diesen aus dem tiefsten Mittelalter zu uns herübergekommenen Bildungen gegenübersteht. Wir kommen da zu dem Resultate, daß Liszt diese Motive gleichsam aus der dumpfen Klosteratmosphäre des Mittelalters in den das Weltall durchdringenden Lebensäther des freien Geistes herübergehoben hat. In seiner Hand schmelzen wie in einem reinigenden Feuer all die Schlacken weg, welche das Gebilde des Mönchthums umgaben, um dafür jetzt dem rein menschlichen Gefühle als Ausdruck zu dienen. Und dies zeigt sich auch in den „Seligleiten“. Es ist der Geist reiner Liebe und Güte, welcher diese Schöpfung durchdringt. Tief aus der Seele quellende Empfindung hat sie geschaffen; nur in einem wahrhaft im Ideale lebenden Geiste konnte ein solches Gebilde zu Tage treten. Das Werk ruht vorwiegend auf dem sentimentalen Grunde des durch die Reflexion erregten Gefühles. Es ist die Ruhe und der Friede des Geistes, durch den wir in eine so weihevollen beseligende Stimmung versetzt werden. Vom speciell musikalischen Standpunkte bietet das Werk auch ein hohes Interesse. Der Charakter des von einer Baritonstimme gesungenen Recitativs ist besonders originell. Der Ausdruck des Gefühles bei der ruhigen Betrachtung, einer milden Trauer, oder dem freudigen Aufschwung festester Zuversicht ist immer ein tiefer und erschöpfender. Der Sänger muß sein Augenmerk besonders auf die ausklingenden Schlusssätze richten, überhaupt seine Aufgabe mit Wärme und Adel zur Darstellung zu bringen suchen. — Der Chor nimmt meist die Motive des vorangegangenen Recitativs auf. Dieselben erscheinen aber hier in geschlossener melodischer Gestalt. Durch die Theilung der Stimmen sind die Harmonien oft 6-, 7- und 8stimmig, was eine ungemein schöne Klangwirkung zur Folge hat. Die Modulation ist eine sehr reich gegliederte und ruht natürlich ganz auf chromatischer Grundlage. Sie bewegt sich aber entsprechend dem mehr ruhigen Charakter der Vorlage weniger in überraschenden Uebergängen, als in einem ruhigen Flusse. Der Schluß, mit seinen magisch verklingenden Accorden und dem unisono verhallenden „Amen“, wirkt in tiefster Seele beruhigend und erhebend. — Die Vereine, welche es sich gegenwärtig zur Aufgabe machen, ältere Kirchenmusik wieder zu erwecken, sollen vor Allem auch dieses Werk jetzt zur Aufführung bringen. Es würde dies ein Beweis sein, daß sie nicht ohne tieferes Bewußtsein ihre Aufgabe verfolgen, sondern daß sie in ihrem

Streben von der Ueberzeugung erfüllt sind, daß ja unsere Zeit sich nicht des Rechtes begeben hat, sich im Zusammenhange mit dem Unendlichen zu fühlen. 8.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

Joachim Raff, Op. 90. Quatuor (Nr. II in A dur) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Leipzig, J. Schuberth u. Comp. Pr. Partitur 1½ Rthlr. Stimmen 3 Rthlr.

Raff nimmt unter den Componisten der Gegenwart eine besondere Stellung ein. Es ist schwer ihn zu einer bestimmten Schule zu zählen, und doch hat sein Schaffen nicht jene ausgeprägte Selbstständigkeit, daß man darin einen ihm individuell eigenthümlichen Styl erkennen würde. Zwar fehlt seinen Werken durchaus nicht ein einheitliches Gepräge. Dasselbe besteht aber weniger in einem besonderen, eigenartigen Gefühlsleben, sondern es ist der Verstand, welcher die verschiedenen Elemente zur Einheit verbindet. Raff ist wol die bedeutendste combinatorische Kraft der Gegenwart. Um nicht mißverstanden zu werden, machen wir zugleich aufmerksam, daß wir damit nicht meinen, daß seine Werke nur durch Reflexion entstünden. Damit würde die Frische und Lebendigkeit, welche sie besitzen, im Widerspruche stehen. Es soll nur gesagt sein, daß der Verstand der Factor ist, welcher bei Raff die Thätigkeit des Gefühles erweckt.

Vorliegendes Quartett kann als Beleg für unser Urtheil dienen. Raff hat schon in seinem ersten Quartette in D moll gezeigt, wie er diese Kunstform mit Meisterschaft zu behandeln weiß. Im Charakter ist dieses zweite Quartett dem ersten entgegengesetzt. Herrschte dort ein leidenschaftlich erregtes Gefühl vor, so ist hier der Grundton frische Lebenslust und auch gemächliches Behagen. In dieser Weise beginnt der erste Satz in ruhigem Flusse. Die Hauptmotive sind hübsch erfunden und öfters auch von warmer Empfindung durchdrungen. Die Durchführung, überhaupt der ganze Bau des Satzes ist meisterhaft. Ein wesentlicher Vorzug ist es, daß Alles stylgemäß gehalten ist. Die modulatorische Construction ist bei großem Reichthume im Einzelnen eine klar und organisch gegliederte. Vorzüglich versteht es Raff, auch durch die rhythmisch verschiedene Gestaltung der melodischen Phrasen in den einzelnen Stimmen immer eine wirkliche Polyphonie zu erzielen, ohne doch, selbst bei Anwendung speciell contrapunctischer Formen, in einen trockenen Formalismus zu verfallen. — Der zweite Satz, Scherzo, (A moll) hat einen lebhaft erregten Charakter. Das Hauptthema hat etwas Herbes, wirkt aber durch originelle rhythmische Accente anregend. Die Seitenmelodie ist sehr glücklich erfunden. Hier erkennen wir die Einwirkung des warmen Herzschlags der Liszt'schen Schöpfungen. Ein zweites Nebenthema interessiert mehr durch die sehr effectvolle Durchführung, als durch Originalität. Der Schluß des Satzes erinnert an Mendelssohn. — Im dritten (langsamen) Satze scheint uns die Hauptmelodie nicht frei genug erfunden. Im weiteren Verlaufe erhebt sich aber Raff zu größerer Wärme des Gefühles, und steigert dasselbe bis zu dramatisch erregtem Ausdrucke. Der Schluß des Satzes wirkt eigenthümlich durch die Anklänge der Dominante im Basse bei der Cadenz. Das Violoncell geht von der erniedrigten Sexte der Tonleiter (Des) sogleich auf den Grundton F. — Das Thema des letzten Satzes hat den rechten vorwärts drängenden Zug, wie es bei einem Finale sein soll. Durch ein rhythmisch lebendiges Beglei-

tungsmotiv erhält das Ganze noch mehr Schwung und Feuer. Nur an einigen Stellen scheint uns Raff etwas an den Charakter des Ouverturenstils zu streifen.

Das ganze Werk macht bei guter Ausführung eine brillante Wirkung. Die Behandlung aller einzelnen Instrumente ist eine ebenso charaktergemäße, wie effectvolle und dabei für die einzelnen Spieler sehr dankbare. 8.

Kleine Zeitung.

Ideen und Themata.

Bekanntlich pflegt bei den Aufführungen des Kiebel'schen Vereins in Leipzig das Verfahren beobachtet zu werden, die Werke der alt-italienischen Kirchenmusik, die durchweg zu lateinischen Texten componirt sind, mit untergelegten deutschen Worten zur Aufführung zu bringen. Man hat über die Zweckmäßigkeit eines solchen Verfahrens hin und her gestritten, und bald die Uebersetzung, bald die Beibehaltung der Originaltexte für das Bessere erklärt. Das Entscheidende bezüglich der Lösung dieser Frage ist folgendes: es kann keinem Zweifel unterliegen, daß, vom absoluten Standpunkt aus die Sache angesehen, das Letztere, die Beibehaltung der Originaltexte, das Bessere ist. Durch die Uebersetzung wird jeder Zeit die Wirkung abgeschwächt, namentlich für solche, denen das Lateinische geläufig ist. Ein Anderes aber ist die Eingänglichkeit, die Wirkungsfähigkeit jener Werke auf ein großes gemischtes Publicum. Es kam darauf an, dieselben überhaupt erst wieder zum Leben zu erwecken, dem kleinen Kreise der ersten Kunstfreunde zu entziehen und der Menge zugänglich zu machen. Unter diesem Gesichtspunkte ist die Uebersetzung das, was im Augenblick den Vorzug verdient. Es sind sonach Gründe der äußern Zweckmäßigkeit, welche für eine solche sprechen. Sind aber Ausführer und Publicum so vertraut damit geworden, daß ihnen der Textinhalt durchaus geläufig ist, so ist Rückkehr zu den Originalen jedenfalls vorzuziehen.

Zeitgemäße Betrachtungen.

Der Leipziger Dozent Dr. v. Treichsle bemerkte in seiner schwungvollen, trefflichen Rede, welche er bei unserem Turnfest hielt: „Deutsche Kunst und Wissenschaft hat Zeiten höherer Blüthe gesehen, als die Gegenwart.“ Wir würden es beinahe für unpassend halten, eine solche ganz beiläufige Bemerkung aus einem Vortrage, der sich der Natur der Sache nach mit ganz anderen Dingen zu beschäftigen hatte, herauszuheben, wenn dieselbe eine vereinzelt stehende, lediglich auf individueller Anschauung beruhende wäre. Das ist aber durchaus nicht der Fall. Wir müssen im Gegentheil die Wahrnehmung machen, daß speciell unsere Gelehrten, daß Männer, die in anderen Fächern hochbedeutend sind, daß sogar solche, welche in ihrem Fache die entschiedensten Vertreter des Fortschritts sind, und mit offenem Sinne demselben entgegen kommen, wo er sich zeigt, von Vorurtheilen, von ganz verrotteten Ansichten sich beherrschen lassen, wo es sich um die Kunst handelt. Es ist nicht wahr, daß die deutsche Kunst schlechthin Zeiten höherer Blüthe gesehen habe; richtig ist allein, daß in einzelnen Sphären die Vorzeit größer war, während dieselbe in anderen ebenso sehr von der Gegenwart übertroffen wird. Um von Musik ganz abzusehen, darf nur an die Leistungen auf dem Gebiete der Sculptur und Malerei erinnert werden, an die Leistungen eines Cornelius, Paulsch, Rietschel. Deutschland hat aus den vergangenen Zeiten dem durchaus nichts Gleiches an die Seite zu stellen. Was Musik betrifft, so sind Bach, Händel, Beethoven in dem, worin sie groß waren, bis jetzt nicht übertroffen worden, ebensowenig als Goethe und Schiller. Dagegen haben wir in den Wagner'schen Opern Kunstschöpfungen, mit denen sich früher Geleistetes — in dem, worin ihr Schwerpunkt liegt — durchaus nicht messen kann. Und so in vielfacher Beziehung. Nicht einmal in Bezug auf die Wissenschaft ist das Urtheil richtig. Nur einzelne Branchen haben ihre Blüthezeit hinter sich, während in anderen, in den Naturwissenschaften z. B., gerade jetzt das Größte geleistet wird. So sind leider diejenigen, von denen man erwarten sollte, daß sie vorzugsweise eintreten würden für geistige Regsamkeit, zugleich die, welche fort und fort falsche Ansichten nähren, und je mehr sie in ihrem Fache Autoritäten sind, einen um so unheilvolleren Einfluß ausüben.

Sagatellen.

Fortwährend begegnet man in Zeitungen und Schriften, wo über Musik gesprochen wird, einer Verwechslung der Worte „Chor“ und

„Corps“, die der Etymologie zuwider ist. Ist von einem Instrumentalcorps, einer Militärmusikbande z. B. die Rede, so ist „Corps“ (corpus) am Ort; weil es sich hier eben um eine geschlossene Körperschaft handelt. Wird dagegen von Sängern gesprochen, so ist „Chor“ (χορός) die richtige Bezeichnung.

Dasselbe gilt von der Unstirre, statt „Violoncello“ nur „Cello“ zu schreiben, sogar auf Titeln von Werken, und so nur die nichtssagende Verkleinerungsform zu benutzen.

Aus dem Künstlerleben.

In Neapel herrschte früher die Etiquette, daß jeder namhafte Künstler, der dort auftreten wollte, sich vorher beim Könige präsentiren mußte. Auch Lablache, als er dort anwesend war, hatte sich dieser Sitte zu unterziehen. Er mußte beim Könige etwas antichambrieren, und da es im Vorzimmer zog und er einen kahlen Kopf hatte, behielt er den Hut auf. Als er zur Audienz gerufen wurde, vergaß er das Letztere in der Eile, sagte, da er seinen Hut nicht finden konnte den ersten besten, und ging so in das königliche Cabinet. Der König lachte und fragte ihn, warum er denn zwei Hüte trage. Darauf merkte Lablache erst den begangenen Fehler, und erwiderte sich entschuldigend, der König möge verzeihen, wenn er ohne Kopf, jedoch dafür mit zwei Hüten erschienen sei.

Als die Malibran in Neapel war, ersuchte sie den König bei der Audienz, er möge doch ja gleich applaudiren, denn ohne warmen Empfang könne sie nicht gut singen. Es war nämlich auch Etiquette, daß der König immer zuerst im königlichen Theater das Zeichen zum Beifall geben mußte. Als nun am Abend „Norma“ gegeben wurde, stellte sich die Malibran vorn in die Couliissen dem Könige gegenüber, hob sich auf die Beine und machte dem Könige ein Zeichen, indem sie selbst in die Hände klatschte.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

• Ende Juli fand in Farsleben bei Wolmirstedt ein Orgelconcert zur Einweihung der von dem Orgelbaumeister Reuble in Hausneindorf bei Quedlinburg neu erbauten Orgel statt. Der Sohn desselben und Bruder des verstorbenen Julius Reuble, Dr. Otto Reuble, wie der Verstorbene ein talentvoller Künstler, hatte dasselbe, um die Orgel vorzuführen, veranstaltet. Er spielte Bach's A-moll und G-moll Fuge, Liszt's Fuge, die Sonate seines verstorbenen Bruders, und schließlich eine freie Phantasie über die Choräle: „Ein feste Burg“, „Befehl du deine Wege“ und „Lobe den Herrn.“

Neue und neuinstudirte Opern.

• Marschner's hinterlassene Oper: „Der Sängerkönig Hiarne“ soll in nächster Zeit in Wien zur Aufführung kommen.

• Membré's Oper: „Die Tochter des Goldschmieds“, welche in Baden-Baden zur Aufführung kam, wurde beifällig aufgenommen.

Todesfälle.

• Zu Plaisance in Frankreich starb der Vater des Componisten Felicien David, Organist und gleichfalls ein sehr fruchtbarer Compositur. Ricordi in Mailand verlegte nicht weniger als sechzig Orgelsachen und fünfzehn Sonaten von dem Dahingegangenen.

• In Frankfurt a. M. starb plötzlich Dr. Jeschke, der Capellmeister einer österreichischen Militärcapelle. Er erreichte ein Alter von nur 32 Jahren; derselbe war in seinem Fache sehr begabt.

Leipziger Fremdenliste.

• Dr. Droenewolff, Pianist aus Potsdam; Dr. Organist Riesel aus Glessburg.

Literarische Notizen.

• Im Verlage von F. L. Brönnner in Frankfurt a. M. ist erschienen: „Die Theorie der Tonkunst“ von J. E. Hanff. Erster Band: Harmonielehre nebst einer ausführlichen Erläuterung über Entstehung und Entwicklung der alten Tonarten.

Vermischtes.

• Wie norddeutsche Blätter berichten, habe das österreichische Unterrichtsministerium in sämtlichen Lehrer-Bildungsanstalten den

Unterricht in der Kirchenmusik und im Kirchengesange als obligaten Gegenstand eingeführt. Eine nähere Notiz über eine derartige Erweiterung und ob sich dieselbe wirklich bestätigt, ist uns nicht zu Gesicht gekommen, doch wollen wir, ihrer Wichtigkeit wegen, die Sache nicht ganz unerwähnt lassen.

— Franz Liszt hatte vor kurzem Audienz im Vatican, und

erhielt vom Papst eine schöne Camée der Madonna zum Geschenk. Er hat auf die an ihn ergangene Einladung zu dem Kirchenfeste, das man in San Girolamo degli Schiavoni zu Rom zu Ehren der Slavenapostel Cyril und Method, die vor 1000 Jahren das Christenthum in Pannonien zuerst ausbreiteten, im Beisein vieler slavischer Bischöfe feierte, eine Hymne componirt.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Mit Michaelis d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus, und Freitag den 2. October d. J. findet die regelmässige halbjährige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Das Conservatorium bezweckt eine möglichst allgemeine, gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hilfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie- und Compositionslehre; Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell u. s. w. in Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partiturspiel; Directions-Uebung, Solo- und Chorgesang, verbunden mit Uebungen im öffentlichen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Declamation) und wird ertheilt von den HH. Musik-Dir. Dr. Hauptmann, Musik-Dir. und Organist Richter, Capell-M. C. Reinecke, Dr. R. Papperitz, Professor Moscheles, L. Plaidy, E. F. Wenzel, Concert-M. F. David, Concert-M. R. Dreychock, Louis Lubek (Violoncell), F. Herrmann, E. Röntgen, Professor Götsch, Dr. F. Brendel und Mr. Vitak.

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar pränumerando in 4 jährlichen Terminen à 20 Thlr. zu Ostern, Johannis, Michaelis und Weihnachten j. J.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der inneren Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium unentgeltlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im August 1863.

Das Directorium des Conservatoriums der Musik.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien

aus dem Verlage von

J. Rieder-Biedermann

in Leipzig und Wintherthur.

- Bach, J. S., Sechs Orgel-Sonaten f. Pfte. u. Violine eingerichtet von E. Naumann. No. 1 Esdur 25 Ngr. No. 2 C moll 1 Thlr.
 — Sechs Fragmente aus d. Kirchen-Cantaten u. Viol.-Sonaten f. Pfte. übertr. v. Ch. Saint-Saens. Einzeln: No. 1 Ouverture 15 Ngr. No. 2 Adagio 10 Ngr. No. 3 Andantino 10 Ngr. No. 4 Gavotte 7 1/2 Ngr. No. 5 Andante 7 1/2 Ngr. No. 6 Presto 7 1/2 Ngr.
 Beethoven, L. v., Polonaise u. Menuett a. d. Trios f. Pfte. übertr. v. Ch. Delioux. 20 Ngr.
 Fischer, G. E., Op. 1. Zwölf Gesänge f. eine Singst. m. Begl. d. Pfte. Heft 1. 2. à 25 Ngr.
 Grimm, J. O., Op. 5. Zwei Scharzi f. Pfte. zu vier Händen. No. 1. 2. à 20 Ngr.
 Haydn, Jos., Adagio u. Scherzo a. d. Quartetten f. Streichinstr. f. Pfte. übertr. v. Ch. Delioux. 17 1/2 Ngr.
 — Variationen üb. d. östr. Nationalhymne a. d. Streichquartette Op. 76 No. 3 f. Pfte. übertr. v. Ch. Delioux. 15 Ngr.
 Hermann, F., Op. 15. Sechs Stücke f. Viola od. Viol. od. Violoncell u. Pfte. Heft 1 1 Thlr. Heft 2 25 Ngr.
 Kühne, A., Op. 18. La joyeuse Entrée. Marche brill. p. Po. 12 1/2 Ngr. Derselbe à quatre mains. 15 Ngr.
 Marschner, H., Lieder u. Gesänge. Für Violoncell m. Begl. d. Pfte. übertr. v. Comp. Heft 1—3 à 1 Thlr. 5 Ngr.
 Merkel, G., Op. 35. Adagio im freien Styl f. d. Orgel z. Gebr. bei Orgelconcerten. 15 Ngr.
 Mozart, W. A., Allegro u. Menuett a. d. Quartetten f. Streichinstr. f. Pfte. übertr. v. Ch. Delioux. 22 1/2 Ngr.
 Vogt, Jean, Op. 56. Quintett f. 2 Viol., 2 Violon und Violoncell. 2 Thlr. 10 Ngr.

Im Verlage von Carl Luckhardt in Cassel ist erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Bachmann, J. O., Musikalisches Jugendbrevier. Zweite Abth. Op. 41. Spaziergänge durch den deutschen Volksliederwald. Vierhändig. Hef. 3 25 Sgr.

— Dritte Abth. Op. 42. Instruct. Gänge durch den deutschen Volksliederwald. Heft 2 20 Sgr.

Gumbert, F., Op. 35. Die Thräne. Lied f. eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Für Sopr. und Alt. Neue Aufl. 7 1/2 Sgr.

Häser, G., Op. 6. Drei Lieder für eine Singst. mit Begl. d. Pfte. Ständchen. In's Herz hinein. Frühlingstoaste. Neue Aufl. 10 Sgr.

Schumann, R., Op. 78. Phantasiestücke f. Pfte. u. Clav. (ad. lib. Viol. od. Vielle.) Neue Aufl. 1 Thlr. 25 Sgr.

— Op. 78. Vier Duette f. Sopr. u. Ten. mit Begl. des Pfte. Tanzlied. Er und Sie. Ich denke dein. Wiegenlied. Neue Aufl. 1 Thlr.

— Op. 102. Fünf Stücke im Volkston f. Violoncell (ad. lib. Viol.) und Pfte. Neue Aufl. 1 Thlr. 20 Ngr.

— Op. 107. Sechs Gesänge f. eine Singst. mit Begl. d. Pfte. Herzeleid. Die Fensterscheibe. Der Gärtner. Die Spinnerin. Im Walde. Abendlied. Neue Aufl. 25 Sgr.

— Op. 113. Märchenbilder. Vier Stücke f. Pfte und Viola (ad. lib. Violine). Neue Aufl. 1 Thlr. 20 Ngr.

Drei Volkslieder für eine Singst. mit Begl. d. Pfte. „Guten Abend, lieber Mondenschein. Reich' mir o Knabe den Hecher. Thüringer Volkslied. Neue Aufl. 7 1/2 Sgr.

Ein Trompeter

wird von einem Musikcorps-Director in einer bedeutenden Stadt zu engagiren gesucht, und sind Bewerbungsgesuche an die Musikalienhandlung des Herrn C. F. Kuhn in Leipzig gefälligst zu adressiren.

Leipzig, den 28. August 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Mor.
Abonnement nehmen all. Postämter, Buch-
Handlungen und Buch-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Vertriebsstellen: (H. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Auhé in Prag.
Schubert & Co. in Zürich.
Walter Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 9.

Neunundfünfzigster Band.

D. Weidmann & Comp. in New York.
F. Schottensack in Wien.
Hud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Korb in Philadelphia.

Inhalt: Die Entwicklung der russischen Nationaloper und die russischen Com-
ponisten der letzten Jahrzehnte. Von Hourijs v. Arnold. (Fortsetzung.) —
Recensionen. (H. Elst, zwei Epikoden.) — Correspondenz (Dresden, Berlin). —
Kleine Zeitung (Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

Die Entwicklung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte.

Von
Hourijs v. Arnold.
(Fortsetzung.)

Unsere Nationaloper, in dem Bestande, wie ich mich ihrer
aus der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre erinnere, hatte
gar gute, man könnte fast sagen bedeutende Kräfte. Der
Russe ist ja schon seiner individuellen Natur nach geborener
Coloraturfänger mit Geschmack: davon kann man sich leicht
überzeugen, wenn man die unzähligen ächten Volkslieder der
langsamen Bewegung studirt, oder gewöhnliche Landleute im
Innern des Reiches diese Gesänge ausführen hört. Das lebt
und webt in Tönen so voll, so reich, das wirbelt mit Anstand
und stets am passendsten Orte und in der passendsten Manier
so leicht und zierlich durch anderthalb bis zwei Octaven hinauf
oder hinunter, daß, wenn erst mehr intensive musikalische Kennt-
nisse unter der russischen Nation sich werden verbreitet haben,
dieselbe dereinst, hinsichtlich der Viefierung europäischer Sänger
und Sängerinnen, höchst wahrscheinlich eine glückliche Rivalin
der italienischen Cantanti sein dürfte.

So glänzten, zur Zeit meiner Jugend, in St. Petersburg
z. B. die Sängerinnen Sandunowa, Lebiedewa, Fódor-
owa, die hohen Tenore (Contraltini) Sfamollow*) und
Klimóvskij, der Bass S'low und andere. Die besten
Opern der damaligen Epoche, — die Werke Mehul's, Gre-
try's, Boieldieu's, Mozart's, Winter's, Cimarosa's, Paer's,
Cherubini's, Spontini's, — wozu späterhin noch die Production-
en Rossini's und Carl Maria von Weber's „Freischütz“ hin-

zusamen, wurden daher im Ganzen genommen nicht un-
genügend (nur leider in schenßlichster Uebersetzung) gegeben.
Doch aber war der Einfluß des schlechten Geschmacks der
„großen Nation“ am Seinestrande zu bedauern. Denn
nur einzig und allein dem „süperben“ Beispiele der französi-
schen Operntruppe, — welche in unserer Residenz kurz vorher,
(wie schon erwähnt) den Ton angegeben hatte, — vermag ich
die barbarischen „Arrangements“ zuzuschreiben, in denen
eben nicht zu selten die Werke der genannten Meister dem Pu-
blicum vorgeführt wurden. Die Gesangs-Partien wurden
nämlich nicht so ganz nach Maßgabe des Organs der Sänger,
sondern vielmehr nach dem Vorzuge der Spielrollen und,
wenn ich mich so ausdrücken darf, nach dem scenischen Range
der Mitwirkenden vertheilt. So erinnere ich mich, zu meinem
höchsten Mißvergnügen, noch sehr lebendig zweier Opernvor-
stellungen, — der Agnese von Paer, und des Freischütz von
Weber, — in denen der erwähnte hohe Tenor Sfamollow,
(welchem als Senior der Truppe das Vorrecht zugestanden
war, sich die Rollen selbst zu wählen) — in ersterer Oper
den Vater, und in der zweiten — den Caspar, — natürlich
um eine Quarte oder Quinte höher transponirt, — im eigent-
lichsten Sinne executirte.

Was Wunder, möchte man sagen, wenn die Aristokratie,
— die doch eben durch öftere Reisen ihren Geschmack genugsam
gebildet und diese Meisterwerke im Auslande aufs Beste ausge-
führt gehört hatte, — der National-Oper den Rücken lehrte, und,
als nun gar in der Residenz aufs Neue eine italienische Oper
ins Leben trat, — von russischen Sängern und demzufolge auch
von Nationalcompositionen keine Notiz mehr nehmen wollte.
Hätte die Aristokratie, — insofern nämlich wirklich der belei-
digte gute Geschmack, und nicht vielmehr die Mode die Ur-
sache ihres Gebahrens gewesen sein sollte, — ihren Einfluß
angewendet, den Mißbräuchen der Opernmitglieder entgegen
zu wirken und die letzteren zu zwingen, der guten Manier zu
huldigen, so hätte jene geschlossene Gesellschaft ihre sociale Auf-
gabe in würdiger Weise erfüllt. Da sie aber dieser Pflicht
(noblesse oblige!) nicht nachzukommen sich für berechtigt hielt,
und die National-Oper dem einreisenden Schlandriangleichgültig
überließ, so wurde es immer schlimmer und schlimmer, und
führte, am Ende der zwanziger und Anfänge der dreißiger
Jahre, zu gänzlichem Verfall der russischen Oper. —

An eine Hebung aber der National-Musik und gar an die

*) Der Vater des in heutiger Zeit, selbst außerhalb Rußlands be-
rühmten Schauspielers, Wassilij Sfamollow, welcher in der Rolle
König Lear's (im Jahre 1859) sich die Bewunderung Ira Aldridge's
erwarb.

Belebung und Beförderung inländischer Productionen dachte die Direction *) nun gerade am allerwenigsten. —

Es war also damals gar unschön bestellt mit den äußern Mitteln, wie mit den moralischen Einflüssen, welche der einheimischen Kunst in Rußland hätten zu gute kommen können. Und doch waren es, merkwürdig genug, eben diese zwanziger Jahre, wo die neuere Reihe unserer vaterländischen Tonsetzer beginnt. Wie überall, so war es auch in Rußland das Lied, die Romanze (in der modernen Bedeutung dieser Benennung), welche zuerst nach eigenem, nationalen Grund und Boden rang, und auf diesem Felde der russischen Romanzencomposition begann denn in der genannten Epoche ein frischeres, regeres Leben.

Als älteste russische Tonsetzer dieser zwanziger Jahre, deren Compositionen einige Originalität beanspruchen dürften, sind mir die beiden Nicolaj Titow's **) (Sohn und Neffe des früher schon erwähnten Schöpfers der „belle Tattanna“), bekannt geworden, denen sich, chronologisch, sofort die Namen Alexander Aljabiew, Alexander Warlamow, Graf Michail Wjelschorski und Alexej Werstowski anschließen. Etwas später erschienen Iwan Romanus und Dmitrij Strujski, sowie zu Ende des Jahrzehnts, und eigentlich mehr schon den dreißiger Jahren angehörend, die Folgenden auftraten: Michail Glinka, Alexej L'wow, Alexander Dubucque, Theofil Tolstoj und Sawrill Romakin. Selbst Alexander Dargomijtschij (dessen eigentliches Wirken erst in die vierziger Jahre hineinfällt) dürfte streng chronologisch genommen, wegen kleinerer Compositionen, schon in diesem Kreise genannt werden.

Die ersten Versuche in dieser Gattung waren freilich sehr einfach, — besonders was die Begleitung betrifft; ja, man könnte sie mitunter wol zu naiv, fast kindisch finden. Zum Andern ahnten sie den damals bei uns so beliebten, französischen Romanzenstyl nach, obschon mit einiger Zugabe, wenn nicht gerade russischen Nationalgeistes, so doch russischer Nuancirung, wenn ich mich so ausdrücken darf. Die H. H. Titow, Romanus und Warlamow, theilweise wol auch Werstowski, waren ersichtlich Naturalisten, obschon in späterer Zeit bei den zwei Letzgenannten sogar einige Routine in der Factur sich bemerkbar macht. Besonders entwickelte Werstowski, — der damals auch schon im leichten Liederspiel oder Vaudeville sich versucht hatte, — zu Ende des Jahrzehnts, wenn auch nicht positive, gründliche Kenntnisse, so doch eine gewisse praktische Übung und großes Selbstvertrauen. Die Romanzen Graf Wjelschorski's dagegen, — wie z. B. „Gewesen, gewesen“ (bywalo, bywalo), oder „quel est cet amant“, — gaben den besten damaligen französischen Moderomanzen Aug. Panferon's, Theob. Labarre's oder Louis Puget's, durchaus nichts nach. Die höchst gelehrten Melodien Strujski's waren freilich nicht recht singbar, weil ihnen der natürliche Fluß, sowie auch die innere Motivirung gewisser, ersichtlich gesucht, Wendungen fehlt; weshalb diese Compositionen mit Recht für barock galten. Auch Romakin folgte in seinen Liedern der naturalistischen Bahn mit bemerkbarer Neigung zur italienischen leichten Canzonetta; während L'wow, Tolstoj und der Jüngste in dieser Reihe, Dargomijtschij, schon eine bedeutend

höhere Stufe musikalischer Bildung bezeugten. Dubucque *) hat stets, auch in seinen Gesangscompositionen, seinem Instrumente, dem Claviere, einen zu großen Einfluß auf die Ideen eingeräumt.

Als unvergleichbar höher und genialer im Hinblick auf alle die Genannten, erwies sich Michail Glinka gleich von seinem ersten Auftreten an. Nicht nur, daß seine Romanzen überhaupt mehr Schwung besaßen, mehr glühendes Gefühl ausathmeten, mehr inneres geistiges Leben empfanden, so waren es vorzüglich seine russischen Lieder (zu Texten vom Baron Del'wig), welche durch ihre völlig volksthümlichen Formen die Aufmerksamkeit der Kenner auf sich zogen. Freilich waren auch in früheren Jahren, — was ich übrigens schon mehrmals erwähnt habe, — sowohl in Operetten, als auch einzeln herausgegeben, Lieder erschienen, die gleichsam russisch-national sein wollten, d. h. es hörte sich aus denselben so Etwas heraus, was allenfalls an unsere Volksthümlichkeit zu erinnern im Stande war. Dennoch vermochte man leicht, obschon noch nicht mit Selbstbewußtsein, so doch vom Nationalinstincte geleitet, herauszuhören, daß in diesen Liedern das eigentliche Volkselement fehlte. Glinka's Melodien hingegen führen uns den singenden russischen Landmann so lebhaft in unserer Erinnerung vor, daß man sich unwillkürlich in die fernen Steppendörfer unserer östlichen Gouvernements zurückdenkt. Wie aber war ein solcher Unterschied möglich bei Tondichtern einer und derselben Nation, ja sogar einer und derselben Epoche? Die Antwort auf diese Frage ist höchst einfach. Die meisten unserer Liedercomponisten, stets in den Hauptstädten ansässig und nur mit dortigem Leben und Treiben bekannt, vermeinten im Gesange der dortigen sogenannten Zigeunerbanden den wahren russischen Volksgesang vorgefunden zu haben, — trotzdem daß es bei einiger Ueberlegung und kritischer Analyse in die Augen fallen mußte, daß dieser Zigeunergesang nichts, als die allertrivialsten Gemeinplätze, mit einiger wenigen Russifizirung der Motive, bei völlig italienischen Formen wiedergäbe. Aus jener falschen Ansicht aber hat sich die Unzahl der pseudo-russischen Romanzen und Zigeuner-Lieder entwickelt, von welchen einige, — wie z. B. „der reiche Scharafan (krasnoj Scharafan)“, — „der Musselin-Armel (kifsejnoj rukaw)“, — „du, meine Seele du (Ty! duschà maja)“, — „wir zwei Magdelein (My dwa dāwitzy)“ und andere, — in rein musikalischer Hinsicht gar nicht übel sind, jedoch keineswegs den Namen russischer Nationallieder beanspruchen dürfen, da sie durchaus italienisch geformte und dem National-Geiste fremde Gesangsmanier enthalten. Glinka's Melodien dagegen schließen sich, sowohl in Bezug auf Rhythmus, als auch auf Melodik und Harmonik, vollkommen an die alten ursprünglichen Nationallieder der Russen an.

Schon früher habe ich des Verfalls gedacht, der sich im Geschmade der Nationaloper kundgab, sowie der Nichtachtung, in welcher die letztere beim Hofe, und zufolge dessen, — wie überall üblich, — auch bei allen denen stand, die selbst nur im Entferntesten das Recht zu haben meinten, sich zur Aristokratie zählen zu dürfen. Wenn schon dieser Umstand allein nachtheilig auf die russische Oper in Petersburg zu wirken im Stande war, so brachte es derselben noch größeren Schaden, daß diese aristokratische Nichtachtung nationaler Kunst in der Theater-Intendantur selbst Wurzel gefaßt hatte. Eine solche Sympathie

*) Die Central-Direction aller kaiserlichen Theater gehört zu den höchsten Postchargen, wobei geistige Befähigung und specielle Fachkenntniß nicht immer in Rechnung kommen.

**) In der Orthographie der russischen Namen halte ich mich stets genau an den Klang in der Aussprache.

*) Er ist einer der vorzüglichsten Schüler Field's und wol der ausgezeichnetste der noch lebenden Pianoforte-Lehrer in Moskau.

in den mißglücklichen Ansichten von den Fähigkeiten und den Bestrebungen vaterländischer Künstler, wie sie zwischen der Intendantur der kaiserlichen Theater und der Hof-Partei bestand (und wol zum Theil auch noch besteht), wird leicht erklärlich, wenn wir uns erinnern, daß diese Intendantur keine eigentliche Kunst-Regie, sondern eine Behörde mit streng büreaukratischen Formalitäts-Tendenzen ist, und daß der oberste Chef und Leiter aller Theater- und Concert-Angelegenheiten beider Hauptstädte, — nach unseren dortigen, ministeriellen Geschäfts-begriffen von Tüchtigkeit und Tauglichkeit der Personen, — stets unter den hochgestellten Hofchargen gewählt sein muß, auch wenn letztere der Literatur und den Künsten so ferne ständen, wie der Südpol dem Nordpole! Es ist just der Krebs-schaden in der Kunst!

Damals aber, — und wahrlich, es war zum Glück für die nationale Richtung unserer Musik, — hatten die Theater in Moskau noch ihre eigene, von der St. Petersburg'schen Intendantur unabhängige Direction, an deren Spitze ein hochgeschätzter Schriftsteller stand, Michail S'agoskin, der Verfasser der damals allbeliebten, patriotischen Romane: „Asold's Grab“, — „Jourij Miloslavskij“ und „die Russen im Jahre 1812“. Als Repertoire-Chef*) fungirte gleichermaßen der oben schon angeführte, als Baubeville-Componist schon löblich bekannte, von Natur nicht talentlose Werstowski, welchem in der Moskow'schen Nationaloper damals solche würdige Gehälfen, wie die reichbegabten Sängernaturen eines Bulachow (des Vaters), — eines Bantyschew oder eines Pawlow zur Seite standen. Zudem hatte die Nationaloper in Moskau nicht, wie ihre Petersburg'sche Schwester, unter dem Drucke einer modischen Rivalin zu leiden, weil zu jener Zeit Moskau keine italienische Oper besaß. Bei solcher glücklichen Constellation der Moskow'schen Theaterverhältnisse, wo sowohl die Direction selbst, als auch die beteiligten Kunstgenossen von national-dramatischen Tendenzen sich angeregt fühlten, konnte es consequenter Weise nicht bei bloßen passiven Wünschen bleiben. Demgemäß griffen S'agoskin und Werstowski tüchtig und fleißig die Sache an, und schon gegen das Ende der zwanziger Jahre waren, rasch auf einander folgend, wie Schlag auf Schlag, drei Opern erschienen: „Pan Twardowski“, — „Wadim“ — und „Asold's Grab“. Die zwei letzten Erzeugnisse Werstowski's jedoch, nämlich die Opern: „Grammaboj“,*) und „das Heimweh“, gehören einer etwas späteren Zeit an.

Unter diesen Opern hat nun vorzugsweise die dritte: „Asold's Grab“ — wirklich Erfolg gehabt, und zwar einen

kolossalen. Auch hat sie, selbst bis auf diese Zeit, sich auf den Bühnen zu halten gewußt, besonders in Moskau, wenn auch nur als Sonntagsstück. — Der damalige Erfolg aber konnte zugleich als bedeutungsvoller Ausdruck der Befriedigung gelten, welche das russische Publicum in dieser Oper für seine innersten Seelenbedürfnisse hinsichtlich volkstümlicher Musik gefunden hatte. Gleichzeitig aber war dieser ungeheure Beifall als offener Protest anzusehen, den die Mehrzahl der Nation, sowohl gegen die hochmüthige Nichtachtung für die russische Oper seitens der sogenannten „guten“ Gesellschaft, als auch gegen das apathische Gebahren der damaligen St. Petersburg'schen Intendantur, gerichtet hatte. In solcher historischen Bedeutung läßt sich denn auch das große Verdienst S'agoskin's und Werstowski's durchaus nicht abtugnen, und wird denselben die erneuerte Initiative zur Wiederbelebung der Nationaloper in Rußland stets mit allgemeinem Danke zuzurechnen sein.

In nicht historischer, sondern in rein musikalischer Hinsicht, wenn man das eine Werk nur mit einem anderen gleichartigen zu vergleichen hat, ist es, trotz aller gerechten Anerkennung von Werstowski's angeborenen Fähigkeiten, dennoch keineswegs zu verkennen, daß seine Tonwerke noch lange nicht auf derjenigen Kunsthöhe stehen, als selbst diejenige ist, auf welcher befindlich wir geringer geachtete Compositionen, nicht nur der Neuzeit, sondern selbst früherer Zeit, sehen, wie z. B. die Opern Winter's, Paër's, Weigl's und so manche andere. Wir haben folglich ein volles Recht, das nämliche Maß an die Productionen meines hochverehrten Landsmannes anzulegen, und dieselben nach den allgemeinen Kunstansforderungen der Epoche ihres Entstehens und Erscheinens zu beurtheilen; um so mehr, als es höchst wahrscheinlich ist, daß Werstowski, — dieser von Natur so reichbegabte Componist, denselben wol hätte gerecht werden mögen, wenn eben seine ursprüngliche tondichterische Begabung auf rationellem und logischem Wege, bei gehörigem Fleiße und kritischem Studium, entfaltet worden wäre.

Es ist eben ein Unglück für Rußland, daß in allen Schichten der Nation, bei allen Unternehmungen, man gleich zuerst nur an den möglichst schnell zu erhaschenden Gewinn denkt, ohne sich mit der gehörigen sorgfältigen Bearbeitung des Materials zu plagen: wenn es eben nur baldigen Abgang findet mit Gewinn! So pflegt es denn auch in den Wissenschaften, in der Musik und in allen Künsten überhaupt zu gehen. Kaum daß der Schulknabe sich daran gewöhnt hat, auf den unter der ABC-Bank stets in Krümmung gehaltenen Reinen einigermaßen gerade einherzuschreiten, so wirft er sich mit dem Nasen verliebter Rolande auf das Verarbeiten eines voluminösen Tendenzromans, oder eines kolossalen Theater-Effectstückes: ob es ihm an Kraft und Erfahrung dazu fehle oder nicht, hält er nicht einmal für nöthig zu erwägen. In der Kunst geht es ebenso, wenn nicht vielleicht schlimmer. Noch ist der milchbärtige Jünger nicht zur genügsamen Handhabung des Meißels gelangt, — noch versteht er nicht den Meißel fest und sicher zu halten, und schon glaubt sich das Champagner gleiche Genie im Stande, Wróldow's Namen durch ein noch riesenhafteres Bild zu verdunkeln, oder phantastirt hoch hinaus über alle Laokoön- und Niobes-Gruppen! Und gar nun in der Musik! Schaut den mittelmäßigen Pianofortespieler dort, dem ein paar naiver, nicht unebener Liedchen gelungen: noch hat er nicht die geringste Kenntniß vom musikalischen Materiale, und dessen natur- und geistgemäßer Anwendung! Dennoch aber stürzt er in seinem lähnen Aufzuge durch die Wolken dahin, und veripricht seinen Freunden die größte Oper zu schaffen, die existirt

*) Bei der Intendantur der kaiserlichen Theater scheint der Posten eines Repertoire-Chefs, in Betreff des ursprünglich ihm angewiesenen Bereichs seines Wirkens und Schaffens, mit dem Amte eines artistischen Directors an der Wiener Hofbühne übereinzustimmen. Seit mehreren Jahren aber dürften diesem Posten, wenigstens der St. Petersburg'schen Bühne gegenüber, die Rechte oder doch die Annahmen eines Großveziers nicht selbst regierender Chane oder Provinzialpachas nicht ganz fremd sein. Denn der jetzige Inhaber dieses Postens ist als Factotum des Ministeriums und der Seitenbehörde desselben wol das mächtigste Glied der Direction. Im artistischen Fache jedoch ist er unbekannt.

*) In einem vorjährigen Berichte über die Concerte der soi-disant „russischen“ Gesellschaft für Musik in St. Petersburg war der Titel dieser Oper durch „der Donnerer“ übersetzt. Wäre der ehrenhafte Berichterstatte mit dem Inhalte der Oper, oder der historischen Vorzeit unseres Vaterlandes bekannt, so hätte er Grammaboj unübersetzt gelassen, weil es kein Bei-, sondern ein Eigen-Name ist. — Sonst aber auch möchte dieser zusammengesetzte Name eher als „Donnerkeiler“ wiederzugeben sein, weil „boj“, der Kampf, eben auf „Reile“ hindeutet.

habe, zum Erstaunen und zur Bewunderung der ganzen Welt. Dabei hegt er die festeste Ueberzeugung, daß dazu nicht sowohl mancherlei gründliche Vorkenntnisse nöthig seien, als vielmehr nur edle Redlichkeit und Selbstvertrauen gehöre. Was nun die eigentliche Composition, — das Aufschreiben und Ausarbeiten der Ideen, die regelrechten Satzverbindungen, — oder gar die Kleinigkeit von Instrumentation anbetrifft, so ist ein Genie solcher Art gar nicht in Verlegenheit! Dazu finde sich, meint er, gar leicht ein tüchtiger Musikarbeiter, als wohlbesoldeter Gehülfe. *) Die eigene jahrelange Mühe des Studirens, das gewissenhafte, ernste Streben nach edlerem Ziele werden bei uns — einstweilen — nur von höchst wenigen Kunstjüngern nicht gescheut!

Wenn die Operetten Gomin's, Paslewitsch' und deren Zeitgenossen, ja selbst die Arbeiten ihrer nächsten Nachfolger (wie die Titow's des Älteren), vermöge der Zeitverhältnisse, ein Recht hatten, unsere Nachsicht zu beanspruchen, und wenn demzufolge ich in meinen Skizzen dieses Recht anzuerkennen für Pflicht gehalten habe, und die Ansprüche der Kritik darnach gerichtet, — so können und dürfen wir aber nunmehr nicht vergessen, daß Werstowski, — in den zwanziger Jahren, — mit den Musikdramen Mozart's, Weber's, Rossini's, Auber's und Anderer aus der neuen Schule bekannt sein konnte, ja, — vermöge seiner Stellung in der Theaterdirection, — bekannt sein mußte. Er hätte folglich bei seinem Auftreten in einer solchen Epoche auch keineswegs Opernformen von solchen kleinlichen Dimensionen in Idee, Anlage und Ausarbeitung vorbringen dürfen, wie seine sogenannten „großen romantischen“ Opern enthalten. Seine Productionen, deren Factur keine, auch nur die geringste Spur wirklicher Polyphonie aufzuweisen vermag, — und die, in melodischer, wie harmonischer Abwechslung, sich nicht im geringsten vom gewöhnlichen, leichten Romanzenstyle entfernen, verdienen, meiner innersten Ueberzeugung nach, höchstens die Benennung „großer romantischer Schauspiele mit eingelegtem Gesang und Melodram.“

Andererseits aber sind wir allerdings verpflichtet, bei Werstowski, als Componisten, einiges Auffassungsverdienst anzuerkennen; denn thatsächlich war er unter den neueren russischen Dondichtern der Erste, welcher das allgemeine nationale Bedürfniß herausgeföhlt hatte, der dramatischen Musik mehr und tiefere volksthümliche Elemente zuzuföhren, als wie bisher dazu verwendet worden waren. Und wirklich nähern sich einige in der Musik zu „Askold's Grab“ vorkommende melodische, theilweise auch harmonische Wendungen schon so ziemlich der wahren Manier des Volksgesanges. So möchten, z. B. der Frauenchor und das beliebte Rondeau Ljodopa's (aus dem dritten Aufzuge) für ganz typisch gelten können, wenn sie durch ihren dreitheiligen Rhythmus bei bewegtem Tempo und durch die Accentuation in Melodie und Bass nicht gar zu sehr in den Charakter der Polonaise verfielen, d. h. in den Charakter einer Tanzeinlage, die nur bei den Polen, und zudem erst gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts aufgefunden zu sein scheint, und zwar als Abart oder Nachahmung der im Abendlande so beliebten Schwert- und Fackel-Tänze oder Couranten. Solcher Charakter kann jedoch in Rußland wohl die Nationalität nicht beanspruchen. Mit Ausnahme zweier anderer Nummern zu denen der Componist wirkliche Volkslieder in unange-

tafteter Weise verwendet hat, sind es nun eben gerade diese zwei Alla-polacca-Piöcen, welche, melodisch und harmonisch, noch am hervorragendsten nationales Element beurlunden. Wenn aber schon das Schauspiel mit Gesang: „Askold's Grab“, der ersten wenn auch möglichst schonenden Kritik nicht Stand zu halten vermag, so bleibt dem historischen Referenten über russische Musik jener Epoche, wenn er die Nachsicht noch weiter treiben will, kein anderer Ausweg, als zu schweigen, da die übrigen „großen Opern“ Werstowski's insgesamt noch viel schwächer sind, als die oben besprochene.

Als 1833 die erst seit 1828 wieder ins Leben gerufene St. Petersburger italienische Operngesellschaft abermals aufgelöst wurde, erwachte auch in der jüngern Residenz der Czaren die musikalische Thätigkeit mit unglaublicher Energie, und vor allem mit bisher noch nicht dagewesener Selbstständigkeit. Besonders that sich die damals dort existirende deutsche Opernbühne hervor, sowohl durch ihr lobenswerthes Vortwärtstreben, als auch durch ihre wirklich ganz tüchtigen Leistungen, welche der seiner Zeit rühmlichst bekannte Capellmeister Karl Friedrich Kellner leitete. Die St. Petersburger vornehme Welt wendete daher, wie einst den italienischen, so jetzt den deutschen Opern-Vorstellungen ihre besondere Gunst zu und es schien, als ob die russische National-Oper für und für den ausländischen Rivalinnen unterliegen sollte und nimmer zum rechten Aufschwunge, zur größeren Entfaltung gelangen könne. Das aber schien dem damaligen Dirigenten der russischen Orchesters, Capellmeister Kath. Cawos, sehr am Herzen zu liegen. Seinen italienischen Vorgesetzten mochte er früher wohl gern die Palme des Sieges überlassen haben: es mußte ihm ja eben in der Natur der Sache zu liegen scheinen — „pär'eranno Italiani!“ — Aber jetzt? — Jetzt sollte er gar auch den „Tebesch“ denselben Ruhm überlassen? Er, der Maestro distinto — („son' anch' io Italiano“) — sich den Rang von einem deutschen Capellmeister ablaufen lassen? — „Corpo di bacco!“ Nein, das mochte, das durfte er nimmermehr zugeben! *) —

Die Deutschen hatten so eben Auber's „Stimme von Portici“ (unter dem Titel: Fenella) auf die Bühne gebracht und die Theaterdirection hatte allen nur möglichen Pomp darin entwickelt, so daß einer der immenssten Erfolge erzielt worden war, wie sie nur je in den Annalen der St. Petersburger Theaterwelt verzeichnet stehen. Cawos beschloß, die deutsche Rivalin mit einer, wo möglich noch pomphafteren Aufführung auf der russischen Nationalbühne zu schlagen, und bestimmte dazu Meyerbeer's: „Robert der Teufel“. Freilich mußten die Sänger und Sängerinnen dazu erst noch geschaffen werden, denn die ehemals brillanten Kräfte der russischen Oper waren jetzt theils alt geworden, theils von der Bühne geschieden; die Erneuerung der Gesellschaft aber mochte leichtsinniger Weise von Cawos' Vorgängern wohl gar nicht, oder doch sehr unbefriedigend gehandhabt worden sein. Genug, meinem alten würdigen Freunde Cawos standen, als er jenen Gedanken faßte, nur folgende Sängerinnen und Sänger zu Gebote: eine

*) Thatsachen aus der Musikliteratur, — und nicht nur bei uns! Uebrigens nomina sunt odiosa!

*) Den noch bei mehr als 60 Jahren fenerköpfigen, rührigen Venetianer Cawos lernte ich im Jahre 1835 kennen. Wenn ich seine damaligen Ansichten und Absichten in etwas scherzhafter Weise zu schildern mich nicht enthalten konnte, so geschah es, weil ich unwillkürlich meinen lieben, prächtigen alten Capellmeister in der Erinnerung stets lebhaft vor mir sehe. Cawos war aber in der That ein Ehrenmann, ohne allen häßlichen Reiz, — und ganz und gar der Kunst, als Kunst, lebend! —

soeben erst „ausgelassene“ Schülerin der kaiserlichen Theater-schule, Fräul. Stepanowa (die Ältere), sowie die Mitglieder der Bauderville-Truppe, nämlich die Damen Schélechowa und Karatygghina, nebst den Hrn. Schemajew, Ramas'anow und Samojlow. *) Zu diesen aber war seit wenigen Monaten ein junger Bassist aus Charkow (Ukraine) hinzugekommen, dessen wunderbar schöne sammetreiche und doch auch kraftvolle, über mehr als zwei Octaven Umfang besitzende Stimme zu den kühnsten Hoffnungen berechtigte. Das war der nachmals so berühmt gewordene Iossif Petrow, der länger als volle 25 Jahre hindurch mit Recht der Liebling des Publicums gewesen ist, in so manchen Rollen unübertroffen dasteht, und auch jetzt noch in hohem Alter in kleineren Rollen sich als höchst nützlich bewährt.

Trotzdem, daß der kühne Dirigent thatsächlich nun auf den Festern und allenfalls auf die Erste (weil musikalisch Unterrichtete) mit Sicherheit rechnen durfte, unternahm er dennoch die Riesensarbeit, das gesamte Personal heranzubilden und, da die genannten Baudervillisten sämtlich ohne alle ernstere musikalische Kenntnisse waren, ihnen die Partien, Note für Note, nach dem Gehöre, auswendig beizubringen. Wer möchte dem jetzt wohl Glauben schenken? In weniger als Jahresfrist — binnen welcher jedoch die gewöhnlichen laufenden Vorstellungen ganz ruhig ihren Gang fortschritten, — gelangte der „Robert“ zur Aufführung, mit besonders dazu verstärkten Chören (deren Heranbildung gleichfalls unbeschreibliche Mühe gekostet hatte) und richtig! die deutsche Oper mußte der russischen Schwester, wenn auch für dieses erste Mal noch nicht weichen, so doch eine Gleichberechtigung an der Gunst des Publicums zugestehen. Das gesamte Personal wurde mehrmals gerufen, und freilich Petrow (Bertram) vor allen Anderen, wie ers denn auch vollkommen verdient hatte. Doch auch die Damen Schélechowa (Isabella) und Stepanowa (Alice), so wie der Tenor Schemajew (Robert) hatten Ehrenhaftes geleistet. Diese für Petersburg historisch merkwürdige Inszenesetzung eines solchen Werkes wie Robert, welche überall sonst als eine wahre Wett-Hezjagd, als ein toller cours aux clochers betrachtet werden dürfte, — war denn auch in der That ächt-national-russisch. Wenn es sein muß, existirt für den Russen fürwahr kein Hinderniß! Schon der große Esuwarow kannte diesen Charakterzug unseres Volkes gar gut und hat durch Freundschaft und durch Anspornung des slavischen Ehrgeizes ohne unnütze Strenge Wunder hervorgebracht: „Vorwärts, Kinder! dort — euer Ziel! in so viel oder so viel Zeit müßt ihrs erreicht haben!“ Und das ist denn bis auf selbige Stunde das allerpraktischste Mittel, den Russen selbst das Unmögliche möglich zu machen, — wahrhaftig mehr, als die seitens West-Europas uns stets weit über alle Wahrheit hinaus vorgeworfene Krute! —

Zwar erhielten die Deutschen einen kleinen Succurs durch die Ankunft der Contraltistin Bothe und des Basses Verjüng, — sowie durch die Vorstellung der damals allbeliebten Bellinischen Oper: „Montecchi und Capuletti“, — als 1835 dieselbe Oper, sowie Rossini's „Semiramis“ bei den Russen noch besser über die Bühne ging, besonders weil die Rollen des Romeo und des Arsace von einer neuen Schülerin Capos', der noch jungen, aber als Sängerin und Schauspielerin höchst genialen Fräul. Worobjewa (später Gattin Petrow's) aufs Vollkommenste ausgeführt wurden. — Alle Ken-

ner, welche diese Sängerin zu hören Gelegenheit hatten, waren stets damit einverstanden, daß die Contra-Altsstimme der Fräul. Worobjewa eine der schönsten, sympathischsten an Weichheit und doch feurigsten an Kraft gewesen sei, die nur jemals existirt habe. — Damit aber war denn auch der Triumph unserer National-Oper über die fremde Rivalin ausgesprochen und auch für die nächstfernere Zeit bestätigt!

Da ich meine Skizzen so vollständig zu geben wünsche, als es bei der Kürze der gegebenen Darstellungsform zu ermöglichen ist, — so muß ich wenn auch nur vorübergehend einer Operette gedenken, welche 1833 oder 1834 in Petersburg gegeben sein soll; nämlich der Operette: „Die drei Sultaninnen“ oder „der Doctor in Verlegenheit“ vom Kammerjunker Theophil v. Tolstoj. Als ich im Jahre 1835 nach Petersburg zurückgekehrt war, hatte dieses Lieberspiel kaum noch Spuren seines Daseins hinterlassen. Es soll auf der Bühne des großen Operntheaters gegeben und von der „Elite“ der St. Petersburger Gesellschaft „sehr beklatscht“ worden sein. — Andere Nachrichten weniger aristokratischer Herkunft, sagten freilich Anderes aus! — Da ich persönlich darüber zu urtheilen unberechtigt bin, so heißen mich Billigkeit und Höflichkeit, lieber doch dem Lobe Glauben zu schenken. Jedenfalls war es eine erfreuliche Erscheinung, unter den für die russische Oper schaffenden einheimischen Musikern auch einen Dilettanten aus dem Lager der sonst doch allem nationalen Streben feindlich gesinnten Parthei anzutreffen. Wir werden übrigens später eine weitere Gelegenheit haben, wiederum auf Hrn. v. Tolstoj und seine Befähigung als Componist zurückzukommen.

(Fortsetzung folgt.)

Concertmusik.

Uebersetzungen für das Pianoforte.

Franz Liszt, Zwei Episoden aus Goethe's „Faust“ für großes Orchester. Für das Pianoforte übertragen vom Componisten. Nr. 1. Der nächtliche Zug. (Zu vier Händen.) Nr. 2. Der Tanz in der Dorfschenke (Mephisto-Walzer). (Zu zwei und vier Händen.) Leipzig, J. Schuberth u. Comp. Preis Nr. 1. 1 Thlr. Nr. 2. Zu zwei Händen 1 Thlr. 5 Ngr. Zu vier Händen 1 Thlr. 15 Ngr.

Obwohl vorliegende Werke uns noch nicht in ihrer Originalgestalt (als Orchesterstücke) bekannt geworden sind, so kann über ihren inneren Werth und Charakter doch schon nach diesen Bearbeitungen ein sicheres Urtheil ausgesprochen werden. Liszt's Uebersetzungen fürs Clavier sind bekanntlich niemals Arrangements im gewöhnlichen Sinne. Durch den ihm eigenen enormen Reichthum der speciell musikalischen Phantasieethätigkeit versteht er es, je nach dem verschiedenen Organe für welches er componirt, die melodischen und rhythmischen Motive auch entsprechend umzugestalten. So hat Liszt in den vorliegenden vierhändigen Bearbeitungen und den auf gleiche Weise übertragenen symphonischen Dichtungen: Tasso, Préludes, Orpheus und den Festklängen, einen ganz neuen musterhaften vierhändigen Clavierfag geschaffen. Das Clavier hat vorbem bei vierhändigem Spiele nie diese Schallkraft und Klangschönheit entfaltet, wie sie in diesen Liszt'schen Werken zu Tage tritt. —

Die Faust-Episoden nach Goethe gehören zu den tiefempfundesten Schöpfungen Liszt's. Es hat hier die poetische Intention ihren vollkommen erschöpfenden musikalischen Ausdruck gefunden. Die Gebilde, welche der Dichter dem innern Auge vorführt und die Gefühle, welche er durch die Wortsprache im

*) Eben der schon früher erwähnte Wassilij Samojlow.

uns erregt, stellt uns der poetische Musiker in ebenso scharf bestimmter Weise als Tongestalt vor die Seele und spricht zu unserer Empfindung mit dem noch unmittelbarer und tiefer erregenden Sprachvermögen der Musik.

Der nächtliche Zug zeigt Liszt als den Meister in der Aussprache des sentimentalen Gefühlslebens. Mit der ihm überall eigenen Bestimmtheit versetzt er uns sogleich in die Mitte der Situation. Dem tiefschmerzlichen Accente des einsam dahinziehenden Faust schließt sich das ruhige Wogen des werdenden Frühlingslebens an. Hier hat Liszt seinen Melodien einen ungemeinen freilichen Reiz zu verleihen gewußt und man fühlt schon am Claviere, welche zauberische Klangschönheit das Orchester entfalten müsse. Immer drängender entwickelt sich das strömende Leben der Natur, aber Faust bleibt einsam und unberührt von Allem und mit dem Ausdruck herbsten Schmerzes tritt sein Motiv wieder auf. Da erklingt wie aus weiter Ferne ein Chormotiv und heran wandelt der Zug zur „heilig nächtlichen Johannisfeier“. Liszt hat hier den wunderbaren Choral: „Pange lingua gloriosi“ gewählt und in poetischer Weise verwendet. Zuerst wird das Thema nur im Einklange in der Tenorlage intonirt. In hohen Chorden tritt dasselbe dann harmonisch gestaltet auf und wird in weitester Ausführung zu einer prachtvollen Steigerung verwendet. Der verheißungsreiche Gesang schwillt zum vollen Chöre an und senkt sich wieder verschwindend in die Tiefe. Eine auf die chromatische Leiter basirte, aus lauter Dreiklängen bestehende harmonische Progression dient hier als Ausdrucksmittel. Mit heftigstem Schmerze tritt jetzt das Faustmotiv wieder auf. In seiner Brust haben die Stimmen, die „in Gott verloren, hier so schön verschweben“, nur noch ein tieferes Weh nachgerufen. Sein vereinsamtes Gemüth entlastet sich seines Schmerzes in strömenden Thränen, und verstummt unnenntbares Leid in der Seele. —

Die Form des Werkes ist eine sehr einfache. Dem Hauptthema (Cismoll) schließt sich die erste Seitenmelodie in E dur an; nach reicher Modulation kehrt das erste Thema wieder und wendet sich durch A dur modulirend zu dem in Fis dur auftretenden Chormotiv, und schließt wieder in Cismoll. Wir finden im Einzelnen einen großen Reichthum an den überraschendsten Wendungen und feinsten Zügen. So ist, um nur eines zu erwähnen, die Folge des Es dur (Dis dur)-Quartsextaccordes und des E dur-Septaccordes von poetischer Wirkung.

Der Mephisto-Walzer bildet ein volles Gegenstück zu dem erstgenannten Werke. Alle Schauer dämonischer Lust kommen hier zum Ausdruck. Ein hinreißendes Leidenschaftliches Feuer spricht sich in diesen Tönen aus. Das Jauchzen überschäumender Kraft vernehmen wir schon in den einleitenden Tacten, in denen Liszt in unübertrefflicher Weise den Eindruck wiedergegeben hat, den wir von einer aus geschlossenem Räume ins Freie klingenden rauschenden Musik erhalten. Liszt giebt ein ganz originelles poetisches Bild. Besonders die leeren Quinten d—a, a—d und g—d, bei denen man die arpeggierenden Violinen schon mithört, wirken hier mit eigenthümlicher Frische und Herbigkeit. Das Hauptthema des Stüdes (A dur) ist voll übermüthiger Kraft und steigert sich bis zu wildem Toben. Daran schließt sich ein Seitenmotiv (Des dur) von großem melodischen Reiz. Ein phantastisches, koboldartiges Thema in B moll alternirt dann mit dieser Melodie, worauf nach längerer Durchführung das Hauptthema in tiefer Basslage in B dur wieder auftritt. Der Eintritt desselben bewirkt einen dämonisch hinreißenden Eindruck. Von hier steigert sich das Ganze bis zum Ausbruche wildester Leidenschaft. Es waltet eine sinnliche Gluth in diesen Tönen, die mit ihrem berückenden Zauber

den Hörer wie willenlos mit sich fortreißt. Eine jener meisterhaften Cadenzen, welche Liszt besonders eigen sind, und deren Gestaltung bei ihm immer psychologisch motivirt ist, bildet gleichsam den Wendepunkt. Wie ein Nachklang des Vorhergehenden erscheint jetzt das phantastische Motiv (in D moll), in dem berückende Sinnenlust und höllische Ironie sich zu vereinigen scheinen. Es verklingt, und eine recitativische Melodie schließt sich daran, in welcher der Empfindungsgehalt der Worte des Dichters: „Da ziehet sie wieder die Sehnsucht schwer“ und entgegenschallt. Es ist dies eine jener Melodien, die auf jenem Punkte des Seelenlebens entstanden zu sein scheinen, wo Sinnen- und Geistesleben sich berühren. Wie ein wildes Heer brausen dann die Töne an uns vorbei und reißen Alles in einen dämonischen Strudel mit sich fort. In der vierhändigen Bearbeitung ist der Schluß etwas anders gestaltet. In derselben verklingt das Jauchzen sinnlicher Lust wie in ein wolkiges Klagen. Die Anwendung des übermäßigen Dreiklages ist eine merkwürdig charakteristische. Die Wirkung dieses Accordes ist überhaupt eine eigenthümlich nervöse. — Wir sehen der Veröffentlichung der Partitur dieser beiden Werke mit größtem Interesse entgegen, da natürlich in dem Organismus des Orchesters Alles noch viel gluthvoller und erschöpfender ausgestaltet sein wird. Die zweihändige Bearbeitung des Mephisto-Walzers, die C. Taubig gewidmet ist, verlangt zur Ausführung virtuose Kräfte, ist aber dann auch von brilliantester Wirkung. Der Vortragende muß hier ebenso die schärfsten wie die weichsten Accente in seiner Gewalt haben; besonders ist aber nothwendig, daß Alles mit größter Freiheit und elastischem Schwunge der Hand ausgeführt werde. Die vierhändigen Bearbeitungen stellen keine besonderen Anforderungen an die Spieler. Die Wirkung derselben ist aber, wie bereits erwähnt wurde, eine ungemein effectvolle.

Correspondenz.

Dresden.

Der Tenorist Stolzenberg vom großherzoglichen Hoftheater zu Karlsruhe hat mit Ende Juli sein zweimonatliches Gastspiel an hiesiger Hofbühne beschlossen. Wie im vorigen Jahre, so in diesem Jahre erfreute sich derselbe einer beifälligen Aufnahme. Sind auch die Stimmittel des Sängers nicht gerade bedeutend zu nennen, so ersetzt derselbe durch eine gute Gesangsmanier, durch ein intelligentes Spiel und durch künstlerische Abrundung seiner Gesamtleistung, was Andere in seinem Fache etwa an eigentlichem Stimmmaterial mehr aufzuweisen haben. Wie wir hören, geht man ernstlich damit um, ihn für die hiesige Hofbühne zu gewinnen. — Anton Rubinstein war hier anwesend, um seine Oper Heramors zu hören. — Herr Capellmeister Nieg ist seit einigen Wochen aus dem Bade zurückgekehrt und in seine Function eingetreten. — Zwei Koryphäen unserer Oper, Frau Bürde-Rey und Fr. Schnorr v. Carolsfeld, sind von ihren Urlaubsreisen zurückgekehrt. Frau Bürde-Rey ist bereits als „Elisabeth“ und als „Elfa“ aufgetreten. Die Stimme klingt frisch und kräftig. Schnorr hat dagegen wegen Unpäßlichkeit noch nicht auftreten können. — Tichatsch mit seiner unverwundlichen Stimme sang in voriger Woche den Lannhäuser und den Lohengrin. —

Bei der Gedächtnißfeier des verstorbenen Königs August am 11. August wurde, wie im vorigen Jahre, ein Requiem von dem hier lebenden königl. sächsischen Hofgesanglehrer Angelo Ciccarelli in der katholischen Hofkirche aufgeführt. Dasselbe ist im neapolitanischen Kir-

chenstyle geschrieben und wird mit nächstem im Druck erscheinen. — In Privatkreisen hatten wir Gelegenheit, einen jungen russischen Geiger Nicolaus v. Tarnowski aus Petersburg kennen zu lernen. Derselbe, Schüler von Louis Maurer, besitzt eine gebiegene Schule und einen selten schönen, festlichen Vortrag. — Fräulein Natalie Hänsch wird mit nächstem an der Hofbühne in Hannover gastiren. Fräulein Georgine Schubert, welche hier einige Monate im Kreise ihrer Familie verlebte, geht zu Gastspielen nach Leipzig, Aachen, Düsseldorf etc.

Berlin.

Nach den sechswochenentlichen Ferien wurde die königl. Oper am 3. August mit Auber's „Fenestra“ wieder eröffnet. Die glänzende Ausstattung der Oper mit ihren ermüdenden Aufzügen und Tänzen, die mittelmäßige Musik, selbst das tanzenbe Pferd erhielt von den zahlreich anwesenden Fremden des überfüllten Hauses vielfach großen Beifall. Jedem das Seine. Fräulein Gercke, unsere neu engagierte Soubrette, sang und spielte die Rolle der „Beila“ recht befriedigend. Die übrigen Darsteller sind bekannt. Mit diesem Werke hat bei unserer königl. Oper die um $\frac{1}{4}$ Ton erniedrigte Stimmung begonnen. Ob die Resultate durch dieses Minimum von Schwingungen einen großen und erfolgreichen Einfluß auf die Stimmen der Singenden und auf den Gesang selbst ausüben werden, lassen wir vorläufig dahingestellt. Wenigstens scheint uns mit dieser kleinen Erweichung von 25 Schwingungen die dadurch hervorgerufene große Instrumental-Revolution in keinem Verhältnis zu stehen. Die Stimmen der Sänger klangen nicht im Entferntesten frischer und die Orchesterinstrumente machten den Eindruck des Ueberänderten. — Mit Herrn Coloma-Schmidt vom Theater in der Zitelle kam der „Lannhäuser“ als zweite Opernvorstellung zur Aufführung. Der Sänger berechtigt zu den besten Hoffnungen, wenn er stets darauf Bedacht nehmen wird, sein umfang- und klangreiches Stimmmaterial mit einer geistig durchdrachten Darstellungsweise zu verbinden. Der Beifall im dritten Acte war ein wohlverdienter. Fräulein de Anna, unsere stimmbegabte Altistin, sang die Rolle der Elisabeth sehr beifällig. Die Wettkampfschänge des Wolfram (Vogel) und Walther (Krieger) blieben entschieden ohne Wirkung wegen unsicherer Intonation. Wir wußten keinen andern Grund als die tiefere Stimmung hierfür anzugeben. Bei früheren Aufführungen hörten wir die herrliche Romanze an den Abendstern niemals in solcher Mißstimmung. Auch Herr Friede, der in London große Triumphe gefeiert hat, schien die tiefere Stimmung nicht zuzulassen. Seine sonst goldreine Intonation verwandelte sich an diesem Abend mehrfach in eine Detonation. Wir werden ja weiter sehen, ob der Segen der erniedrigten Stimmung ein anhaltender sein und ein allgemeiner werden wird. Dem „Lannhäuser“ folgten dann die „Stumme“, der „Freischütz“ und der „Maurer“.

Die Monstre-Concertwirth ist einmal wieder mehr als je bei uns an der Tagesordnung. Früher hatte Hr. Wieprecht das Monopol allein, diesenconcerte zu veranstalten. Jetzt finden wir in allen Gartenlocalen Doppel-, Tripel- und Quadrupel-Concerte angezeigt. In diesen wird nicht nur alles Mögliche, sondern wirklich das schlechterdings Unmögliche geleistet. Auch Hr. Wieprecht hat im Voraus der Leipziger Schlacht zu Ehren eine große Kriegssymphonie mit allen blasenden und nicht blasenden Militärmusikern Berlins im Hofjäger aufgeführt, wo man alle Schrecken einer mörderischen Schlacht, das Kanonen- und kleine Gewehrfeuer, das Einrücken der Reiterei, das Bestimmen einer Batterie u. s. w., musikalisch dargestellt haben konnte.

Th. Kade.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— In Leipzig gastirte vor Kurzem mit außerordentlichem

Erfolge Hr. Carrión vom Hoftheater in Madrid. Er trat im „Zell“, „Trovatore“, in „Lucia“, in der „Nachtwandlerin“ und im „Barbier von Sevilla“ und zwar in letztgenannter Oper zwei Mal, das letzte Mal zugleich mit Fräulein Georgine Schubert vom Théâtre lyrique in Paris auf. Dieselbe ließ sich bereits auch als „Dinorah“ hören.

— Bei Gelegenheit der Anwesenheit des preussischen Kronprinzenlichen Paares in Putbus hatte der Pianist Hr. Bratsch aus Stralsund die Ehre, vor den k. Hoheiten zu concertiren. Derselbe spielte u. A. auch eine eigene Composition, deren Dedication die Frau Kronprinzessin angenommen hat.

Musikfeste, Aufführungen.

— Das am 27., 28. und 29. September in München abzuhalten Musikfest wird folgendes Programm bringen: Erster Tag: „Troica-Symphonie“ und „Israel in Egypten“. Zweiter Tag: „Suite“ für Orchester Nr. 1. D-moll von F. Schner. Achtstimmige Motette von Palestrina, Scene aus dem Oratorium „die Rückkehr des Tobias“ von J. Haydn, Präludium und Fuge für Orchester von Seb. Bach, Finale des zweiten Actes aus „Prometeo“, Marsch und Chor aus den „Ruinen von Athen“ und „Ob auf dem Säciliertag“ von Hädel. (Beifällig gesagt, ein zusammengefügtes Programm.) Am dritten Tage findet ein Künstlerconcert statt und werden an demselben namentlich Frau Clara Schumann, Julius Stockhausen und Joachim betheiligen. Ebenso ist auch Prof. Wildner aus Prag mit einem Theile des Conservatoriums zur Mitwirkung eingeladen worden.

— Am 23. d. M. feierte der Gesangsverein „Vehertafel“ in Neuschönefeld bei Leipzig sein zehntes Stiftungsfest. Derselbe steht unter der Leitung des Hr. Otto Blaubach, und zeugen dessen Leistungen von einem regen und eifrigen Streben. Besonders ist die Wahl der Compositionen eine treffliche und beweist künstlerische Intelligenz. Das Programm bestand aus folgenden Werken: Bundeslied von Mozart, Hymne vom Herzog Ernst zu Coburg, Des Deutschen Vaterland, einem Chöre von C. M. v. Weber, Jünglingswonne und Nacht von F. Schubert und Vereinslied von Fr. Liszt.

Neue und neuereinstudierte Opern.

— In Eins ging Offenbach's neue komische Oper: „Il signor Fagotto“ unter des Componisten persönlicher Leitung in Scene und, wie man uns berichtet, mit angemessen günstigem Erfolge.

— Die Operette „Volages et Jaloux“ von Rosenhain ist nunmehr am 8. August in Baden-Baden zur Aufführung gelangt. Der Erfolg soll dem nicht gerade bedeutenden Werke entsprechend gewesen sein. Tags zuvor ging Eltolf's neue komische Oper: „Rahel“ mit günstigem Erfolge in Scene.

— Zur Feier des Geburtstages des Königs von Württemberg, am 27. September, wird Salieri's „Aur, König von Ormus“ einstudirt.

Todesfälle.

— Am 5. Juli starb in Brüssel der Musiklehrer J. Vandeweyer. Diese Blätter gedachten desselben in anerkennenswerther Weise, als er im vorigen Jahre bei Gelegenheit seines Aufenthaltes in Leipzig in einer Abendunterhaltung des Conservatoriums ein Streichquartett (G-moll) eigener Composition mit gutem Erfolge zur Aufführung brachte.

— In Heidelberg starb am 17. August der Professor des Clavierspiels am Münchener Conservatorium Julius v. Kolb am Lypus.

— Bei dieser Gelegenheit wollen wir auch noch über den bereits in Nr. 2 dieses Bandes erwähnten, am 19. Juni verstorbenen Musikdirector Paulsch in Leipzig einige uns zugegangene Notizen registriren. Johann Gottfried Paulsch war am 22. Februar 1804 geboren, wurde später Mitglied des hiesigen Concert- und Theaterorchesters, leitete von 1827—1860 ein eigenes Musikcorps und war als Tanzcomponist in Leipzig eine beliebte Persönlichkeit.

Leipziger Fremdenliste.

— Hr. Graul, Pianist aus Dresden, Hr. Mertle, Musikdirector aus Luzern, Hr. Dr. D. Bach aus Wien, Fräulein Josephine Bonny aus London, Hr. F. Dräsele aus Overdon, Hr. Staatsrath v. Penz aus St. Petersburg, Hr. Dr. Adolf Stern, Hr. v. Bertha, Künstler aus Pesth.

Vermischtes.

— Der Berliner Domsänger Hr. Sabbath, bisher im Stern'schen Conservatorium thätig, hat ein eigenes Institut für Gesang errichtet.

— In Warschau erscheint jetzt auch ein musikalisches Journal: „Der nationale Sänger“, das seinerseits lebhaften Antheil an der gegenwärtigen polnischen Bewegung nimmt.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien

im Verlage von

B. Schott's Söhne in Mainz.

- Arditi, L., L'Ardita. Valse brillante p. Pfte. 54 Kr.
 — La Farfalletta. Mazurka cantabile per 1 voce con Pfte. 46 Kr.
 Batta, A., Il Trovatore. Fantaisie p. Velle. av. Pfte. 2 fl.
 Baumfelder, F., Op. 75. Am heiligen Sonntag. Zehn kirchliche Stücke f. Pfte. 1 fl. 80 Kr.
 Blumenthal, J., Op. 29. Le Chemin du Paradis, p. Pfte. à 4 mains. 1 fl.
 Burgmüller, F., La Mule de Pedro. Valse de genre p. Pfte. 54 Kr.
 Cramer, H., Porpourris sur des motifs d'Opéras favoris p. Pfte. No. 146. Rienzi, de Wagner. 54 Kr.
 Dombrowski, H., Op. 24. Soirées de Versailles. Valses de Salon p. Pfte. Suite 1. 2. à 1 fl.
 Favarger, E. A., Odette. Mélodie p. Pfte. 36 Kr.
 — Adeline. Mélodie p. Pfte. 45 Kr.
 Gerville, L. P., Op. 86. Rochers inaccessibles. Brunette du 18 Siècle, transcr. p. Pfte. 45 Kr.
 Gounod, C., Le Calme. 4me. Romance sans paroles p. Pfte. 86 Kr.
 Hess, J. C., Op. 58. Hymne à Ste. Cécile, p. Pfte. 45 Kr.
 Jeschko, L., Eisenbahn-Galopp u. Polka-Mazurka üb. Motive der Oper: „Das Glöckchen des Eremiten“, f. Orchester. 2 fl. 24 Kr.
 — Piff-Paff-Puff-Polka, f. Orchester 2 fl. 24 Kr.; f. Pfte. 18 Kr.
 Kottler, E., Op. 122. Ah! Quel plaisir d'être Soldat, de la Dame blanche. Transcr. brillante p. Pfte. 54 Kr.
 — Op. 123. La Retraite des Gardes françaises. Caprice de genre p. Pfte. 45 Kr.
 — Op. 126. Così fan tutte. Fantaisie brillante p. Pfte. 1 fl.
 Kühner, W. F., Les Parisiennes. Quadrille p. Pfte. 36 Kr.
 Lebert, S., Souvenir des Alpes. Morceau caractéristique p. Pfte. 54 Kr.
 — Polka-Caprice p. Pfte. 45 Kr.
 Leybach, J., Op. 59. Première Saltarella, p. Pfte. 54 Kr.
 Lyre française. Romances av. Pfte. No. 931. 934. 938. 941. 942. 943. 945. à 18 u. 27 Kr.
 Metzger, J., Souvenir du tir fédéral de La Chaux-de-Fonds. Polka p. Pfte. 18 Kr.
 Montigny, C., Souvenir. Romance sans paroles p. Pfte. 18 Kr.
 Rummel, J., Perles enfantines. Récréations p. Pfte. à 4 mains. No. 1. Il Trovatore. No. 11 Trovatore Miserere. 54 Kr.
 Schubert, C., Op. 296. Le Royaume des Fées. Quadrille élégante p. Pfte. 36 Kr.
 — Op. 299. La Rosée du Matin. Polka-Mazurka p. Pfte. 27 Kr.
 — Op. 300. Les Harmonies du Soir. Suite de Valses p. Pfte. 54 Kr.
 Schulhoff, J., Op. 22. Le Carnaval de Venise, p. Pfte. à 4 mains. 1 fl. 30 Kr.
 Wallerstein, A., Op. 108. Danses élégantes p. Pfte. à 4 mains. No. 19. L'Ecosaise. 36 Kr.
 — Nouvelles Danses p. Pfte. No. 135. Souvenir de Lugano. Polka-Mazurka. Op. 173. No. 137. Polka de Venise. (Masken-Polka.) Op. 175 à 27 Kr.

Bei Joh. Aug. Böhme in Hamburg ist erschienen:

Langhans, Louise. Scherzo du premier Quatour de Cherubini, transcr. p. Pfte. Pr. 12 1/2 Ngr.

Für grosse

Gesangsvereine und Sängerbünde

ist soeben erschienen:

Scheidegruss an die Sonne.

Schlussgesang

bei einem Sängerfeste im Freien.

Für Männerchor
mit Begleitung von Blasinstrumenten

componirt von

WILHELM TSCHIRCH.

Op. 58.

Instrumental- und Singstimmen-Partitur mit untergelegtem Clavierauszuge Pr. 1 Thlr. Singstimmen Pr. 10 Ngr. Einzelne Singstimmen Pr. 2 1/2 Ngr.

Leipzig und Zwickau, Verlag von C. F. KAHNT.

Durch jede Buch- u. Musikhandlung zu beziehen:

Goldenes

MELODIEN-ALBUM

für die Jugend.

Sammlung von 223 der vorzüglichsten
Lieder, Opern- und Tanzmelodien

für das

Pianoforte

componirt und bearbeitet von

AD. KLAUWELL.

In vier Bänden.

Pr. à 1 Thlr. 6 Ngr.

Verlag von C. F. Kahnt in Leipzig und Zwickau.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

SYMPHONIA.

Fliegende Blätter für Musiker
und Musikfreunde.

Von dieser Zeitschrift werden jährlich 11 Nummern ausgegeben. Der Preis des Jahrganges beträgt 24 Ngr. Bestellungen nehmen all Buch- und Musikalienhandlungen an. Die Nummern 1—6 sind erschienen.

Druck von Gebold Schnaus in Leipzig.

Hierzu zwei Beilagen: von B. Schott's Söhnen in Mainz und H. Gerrold's Buchhandlung in Wittenberg a. d. E.

Leipzig, den 4. September 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche
1 Nummer von 1 über 11½ Bogen. Preis
des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-
Handlungen und Kunsthandlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Contourin'sche Buch- & Musikh. (W. Bach) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Ande in Prag.
Schubert & Co. in Zürich.
Rathen Richardson, Musical Exchange in Pesten.

N^o 10.

Neunundfunzigster Band.

B. Weismann & Comp. in New York.
F. Schottenbach in Wien.
Hud. Friedlein in Warschau.
C. Schuler & Morabi in Philadelphia.

Inhalt: Die Entwicklung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte. Von Pouriz v. Arnold. (Fortsetzung.) — Mendelssohn's Briefwechsel. Von F. Brendel. — Correspondenz (Leipzig, Sonderhausen.) — Kleine Mittheilung (Zeitgemäße Betrachtungen, Tagesgeschichten, Vermischtes).

Die Entwicklung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte.

Von
Pouriz v. Arnold.
(Fortsetzung.)

Im Beginne des dritten Jahrzehnts zeigten sich auch schon die Anfänge einer ernstern Neigung russischer Componisten zur polyphonen und instrumentalen Musik. — In den Concerten der philharmonischen Gesellschaft gelangten unter Andern auch Symphonien vom Grafen Michail Wjelschorski und dem Obristen Modest Mäskowoj nicht ohne Beifall zur Aufführung. Desgleichen ist der ganz hübsche Streichquartette Iwan Tasskowskij's, sowie der eher merkwürdigen als erfolgreichen Versuche Strujaskij's in demselben Genre zu gedenken, so wie wir die Violinsolo-Compositionen von P'wow und von Nikolaj Bachmetjew nicht übergehen dürfen, die ebenfalls in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre zur Kenntniß des Publicums gelangten. Auch erschienen zu gleicher Zeit Gesangscompositionen des Letzteren, in welchen zwar ein gewisses Talent und ein ernsteres Studium sich nicht verkennen lassen, die jedoch nicht genug der jugendlichen Frische und Originalität enthalten, um sich nicht nur den Tondichtungen Glinka's, sondern auch Dargomij'skij's und selbst Warlamow's würdig an die Seite stellen zu lassen. Es sind eben nur, wie auch die Productionen P'wow's und Tolstoj's, wenn auch mitunter sehr glückliche, Ergebnisse einer durch fleißiges Studium der Regeln und guten Muster geförderten und zu künstlerischer Glätte ausgebildeten Routine.

Es ist übrigens bemerkenswerth, daß die größte Anzahl derer, die mit Ernst in Rußland Musik treiben, und fast ohne Ausnahme die Tondichter, zur Classe des mittleren Adels gehören. Doch konnte es auch nicht anders sein. Der hohe (betitelte) und reichere Adel — der Hof-Adel — ist ja mit viel wichtigeren Dingen beschäftigt, als daß er sich noch zu solchen

Vapallien, als Literatur, Wissenschaften, Künste, verstehen könnte. Wenn daher hin und wieder Beispiele vorkommen, daß aus der Zahl der Hofmänner einige wenige (die Grafen Wjelschorski, Fürst Wladimir Odojewskij, Alexej P'wow und Theophil Tolstoj) sich dennoch der Kunst ernstlich gewidmet haben und damit öffentlich aufgetreten sind, so lag das eben darin, daß sie entweder deutsche Erziehung erhalten hatten, wie die beiden Ersten, oder anfänglich arm waren und aus der Literatur einen Erwerbszweig machen mußten, wie Odojewskij, oder endlich ursprünglich zum mittleren Adel gehörten und ihre sogenannte „Carrière“ einzig eben ihrer Kunst und glücklichen Umständen verdankten, wie die zwei Letzten. — Der mittlere, noch nicht völlig verarmte (mitunter sogar sehr reiche) Adel aber, welcher von jeher große Neigung zur Unabhängigkeit bewiesen hatte, fand es mit dieser Neigung am leichtesten zu vereinbaren, dem Staatsdienste nur gerade soviel der Jahre zu opfern, als die Reichsinstitutionen verlangen, oder als zur gesellschaftlichen Stellung für nothwendig erachtet wurde. Dann aber nimmt der adelige Russe gewöhnlich seinen Abschied und zieht sich entweder auf seine Güter zurück, oder geht auf Reisen, oder aber er wendet seine Thätigkeit der Literatur und den Künsten zu, weshalb denn auch die letztgenannten Branchen und deren Einfluß auf das Volk völlig in die Hände des mittleren, durch seine geistigen Beschäftigungen durchaus zum Liberalismus sich neigenden Adelsstandes übergegangen sind. Seit einem kürzeren Zeitraume erst hat auch die russische Kaufmannschaft den Weg der literarischen und künstlerischen Bildung eingeschlagen, was die Einigung dieser beiden genannten Stände und dadurch wieder den allgemeinen Fortschritt in Rußland bedeutend begünstigt und gefördert hat. —

Unter solchen Umständen gelangte denn endlich auch die dramatische Musik in Rußland durch Michail Glinka zu einem außerordentlichen, durchaus nationalen Umschwunge. Am 27. November (alt. St.) 1836 ging nämlich die erste große, in Wahrheit volkethümliche Oper: „Das Leben für den Czaaren“, in St. Petersburg, mit dem abentheuerlichsten, eben weil unerwarteten Erfolge über die Bühne.

Seit dem Jahre 1830 hatte Glinka *) in Italien sich

*) Die Gedrängtheit in der Darstellung, welche der Natur der Sache gemäß dem vorliegenden, nur oberflächlichen Artikel zu Grunde gelegt werden mußte, erlaubt mir nicht, in die nähern Details derjeni-

aufgehalten, theils zur Wiederkräftigung seiner schon damals etwas zerrütteten Gesundheit, theils aber auch — und zwar vorzüglich — des Musikstudiums wegen. Im Frühjahr 1834 machte er sich auf den Rückweg und verblieb nur die Sommermonate hindurch in Berlin, um daselbst noch den Unterricht Dehn's zu benutzen. Schon diese Zeit über war das Dichten und Trachten Glinka's darauf gerichtet, ein national-russisches Tonwerk zu schaffen, wie es deutlich die vielen damaligen Vorarbeiten beweisen, denn mehrere der späterhin in der Oper: „Das Leben für den Czaaren“ verwendeten Motive sind schon während jener Zeit erfunden, ja einige derselben schon damals ganz ausgearbeitet worden.

Nach seiner Rückkehr ins Vaterland, (Glinka ging zuerst nach Moskau), erhielt der Gedanke einer russischen Oper immer mehr und mehr Leben und Zusammenhang in Glinka's Innern, bis er, — bald nach seiner Uebersiedelung nach Petersburg zu Anfang des Jahres 1835, — endlich auch in der That zur Verwirklichung seiner Lieblingsidee schritt. Vor Allem waren es zwei hochgestellte und dabei wahrhaft hochgesinnte Männer, welche Glinka zu diesem Unternehmen mit Eifer anspornten, nämlich: unser herrlicher Dichter Wassilij Schukowski *) und der schon früher erwähnte Musikkenner und Componist Graf Michail Bjełhórskij. **) Der Erstere schlug vor, für das Textbuch der in Aussicht stehenden Oper die bekannte Tradition von der heldenmüthigen Selbstaufopferung Iwan Sussanin's zum Vornahme zu nehmen. Auch entwarf er selbst den scenischen Plan des Stücks und dichtete sogar die Worte zur herrlichen Contraalt-Melodie im Epiloge („Ach! nicht mir wars vergönnt“). Die fernere Bearbeitung des Textbuches übergab Glinka, auf Wunsch und Rathen Schukowski's, dem wohlbekannten Dichter Baron Jegor v. Rosen.

Die Freundschaft zweier solcher dem Kaiser nahegestellter Männer half denn auch Glinka rasch alle jene unzähligen Schranken beseitigen, welche, oft scheinbar geringfügig, doch meist unübersteigbar, — eben weil kleinlich — stets allüberall den jungen Tonbildnern auf ihrem Pfade zur Bühne entgegen stehen. Leider! erweisen sich aber in Rußland diese — nicht demo-, sondern bürokratischen Barricaden, unter der Leitung der verschiedenen Bureau-Chefs und anderer Dirigenten, als noch zahlreicher, verwickelter, mit einem Worte: gefeßelter, als irgendwo in der ganzen Welt, eben weil das Material dazu so leicht und so vielfach in dem Monopole und überhaupt in der ganzen Beamten-Einrichtung der kaiserlichen Theaterdirection sich vorfindet. Zudem war die schon erwähnte Mißachtung sei-

gen Lebensjahre des genialen Componisten einzugehen, während welcher sein Talent sich entwickelte. Ich gebe daher in Kürze nur dasjenige aus seinem Leben wieder, was sich auf sein Schaffen und Wirken in seinem Vaterlande und für sein Vaterland bezieht. Auch ist Aussicht da zum wahrscheinlich baldigen Erscheinen einer deutschen Uebersetzung der russisch herausgegebenen, vortrefflich ausgearbeiteten Biographie Glinka's, welche wir der Feder meines talentvollen Landsmannes Wladimir v. Stäffow (des Mitarbeiters dieser Blätter) zu verdanken haben.

*) W. Schukowski, der geniale Uebersetzer der Iliade, der Schiller'schen „Jungfrau von Orléans“, der „Undine“ von Fouqué, und vieler Balladen von Göthe, Schiller, Bürger, Uhland u. s. w., ist der Erzieher des gegenwärtig regierenden Kaisers Alexanders II. gewesen. — Er starb mit dem Titel eines wirklichen Geheimraths und Großkreuzritters der ersten Orden Rußlands, Preußens und anderer Reiche.

**) Graf Michail Bjełhórskij, verstorben als kaiserl. russischer Ober-Schenk und Ober-Curator des Waisenhauses und anderer Institute, — war allgemein geachtet und geliebt von allen Künstlern und Kunstbesessenen. —

tens der aristokratischen Welt für nationale Geisteskraft und Geistesbätigkeit noch lange nicht ganz beseitigt, und beherrschte vor Allen einen der damals wichtigsten Männer bei der Theaterdirection, von welchem aus jener Zeit folgender mehrfach geschehener Ausspruch allgemein bekannt ist: „Je ne sais pas, ce que veulent ces messieurs? Il y a, à l'étranger, tant d'opéras en grand renom, que nous n'avons que faire des compositions russes!“ *) Und solche Männer standen ehemals an der Spitze von Kunstinstituten und mußten sich höchsten Orts als angeklärte Kunstkenner und Kunstmänner geltend zu machen!

Doch Dank sei es den Bemühungen sowohl der schon genannten hohen Freunde Glinka's, wie des ehrenwerthen, hochherzigen Capellmeisters Cath. Cawos, **) — die Oper: „Das Leben für den Czaaren“ ward auf kaiserlichen Befehl angenommen und die Rollen sofort an die Sänger und Sängerninnen vertheilt, welche ungesäumt und mit Enthusiasmus an das Einstudiren derselben gingen. ***)

Am 27. November 1836, (wie schon erwähnt worden) ward diese neue, durch und durch nationale Oper zum ersten Male im Beisein des Kaisers und der allerhöchsten Familie, sowie (— diesem Beispiele zufolge —) der vornehmsten Mitglieder der aristokratischen Gesellschaft gegeben. Es versteht sich von selbst, daß der Kern der Zuhörer, aus solchen Personen bestand, in welchen das patriotische Gefühl für einheimische Kunst durch kein modisches Nachäffen des Tuilerien-Geistes, des (leider auch bis jetzt noch fortwuchernden) Versailler Oeilde-boeufismus, ****) (wennich mich so ausdrücken darf), unterdrückt werden konnte und daß eben dieser zahlreichste Theil des Publicums doch eigentlich der Sache den Ausschlag zu geben, die thatsächliche allgemeine Anerkennung oder Nicht-Anerkennung auszusprechen hatte, — selbst wenn der hohe Adel nicht, wie pflichtschuldigst, dem Befalle Sr. Majestät rau-

*) „Ich weiß nicht, was diese Herren (d. h. die russischen Componisten) wollen? Es giebt im Auslande so viele Opern von großem Rufe, daß wir russischer Compositionen durchaus nicht bedürftig sind.“ —

**) Es ist mir durchaus unbegreiflich geblieben, aus welchen Gründen das kräftige Mitwirken Cawos' zur Inszenierung der ersten Oper Glinka's von allen Lebensbeschreibern des Letzteren bisher mit Stillschweigen übergangen wird, da mir, als einem Zeitgenossen dieser Begebenheit, der mit Cawos sehr intim befreundet war, das höchst thätige Mitwirken des Letzteren sehr genau bekannt ist. Zugleich berufe ich mich auf unseren hochgeachteten Veteranen der Nationaloper, Herrn Jossif Petrow: mag er Zeugniß geben, ob meine Worte die Wahrheit enthalten oder nicht. Und er wird es nicht wollen noch wagen, Cawos ein Verdict zu entziehen, das denselben nur um so höher ehren muß, als der Inhalt dieser neuen Oper durchaus derselbe war, welchen auch Cawos' eigene und zwar bei dem Publicum beliebteste Oper „Iwan Sussanin“ behandelte!

****) Die Rollen waren in folgender Weise vertheilt: Sussanin (Bass) — Petrow, Antonida (hoher Sopran) — Frä. Stepanowa, Sjachinin (Tenor) — Schemajew (späterhin der junge Charpentier, ein Sohn Fiels's, unter dem Namen: Lednow); Wanjä (Contraalt) — Frä. Worobjewa (später bekannt als Nab. Petrowa).

*****) Der geehrte Leser wird gebeten sich zu erinnern, daß die königl. Antichambre zu Versailles, in welcher die Pörlinge Louis' XIV. und XV. des Erscheinens ihres Herrn harreten, den Namen „Salon de l'Oeilde-boeuf“, auch wohl ganz kurz „Oeil-de-boeuf“ (Ochsenauge) in Folge der darin oberhalb angebrachten runden Fenster erhalten hatte. Dieser Vorraum war der Tummelplatz der feintwinkligen Marquis und der intriguirenden Ducs — und darin erscheinen und sich bewundern oder sich belächeln lassen zu dürfen, oder gar von einem der königlichen Sonnenblide des gallischen Pabischah beleuchtet zu werden, galt als höchstes Ziel, als Lebensfrage des ehemals so stolzen Frankenabels.

schon begeistert hätte. Der Enthusiasmus unserer eigentlich-russischen nationalen Gesellschaft hingegen gab sich vielleicht weniger im Applaus, als vielmehr in einem wunderbar rasch zum Ausbruche kommenden Musikverständnisse kund. Durch Vermittelung des nationalen Elementes, welches Niemand vorher so wie Glinka wiederzugeben gewußt, rief diese melodien- und harmonienreiche, nach den besten Vorbildern deutscher Schule durchdachte und ausgeführte Musik in der Masse der Mittelklassen Petersburgs (und späterhin ganz Rußlands) die Lust an besseren Werken hervor, als den bisher gehörten französischen und italienischen, und weckte so in der Brust der Nationalen einen löblichen Dilettantismus, der in keinem Lande so wie bei uns zu ernsterem und tieferem Studium sich hingewendet hat. —

So waren denn die Träume Glinka's und der patriotischen Partei in unserer musikalischen Welt von einem wirklich nationalen Musikdrama in Erfüllung gegangen. Ja, — die Oper: „Das Leben für den Czaaren“ — ist in der That durch und durch ein ächt russisches Werk, welches, trotz der außerordentlich kunstgeformten, contrapunctischen Ausarbeitung, vom Anfange bis zum Ende — vielleicht mit höchst wenigen Ausnahmen einiger Ritornellstellen — den Stempel unserer Nationalität an seiner Stirne trägt, viel mehr und viel deutlicher als alle jene höchst einfachen, mitunter sehr naiven Romanzen, welche seit 3—4 Jahrzehnten in dem Munde der niederen Classen der Residenzen und der Fabrikarbeiter fortleben.

Sehr natürlich entsteht nun hier die Frage, worin denn dieser Typus der russischen Nationalmusik bestehe? und wodurch er sich von der Musik des Abendlandes unterscheide? — Ich will mir Mühe geben, diese Frage mit möglichster Deutlichkeit und Kürze zu beantworten, soweit wenigstens, als es Einem gelingen kann, der zuerst es unternommen hat, die Lösung dieser Frage auf analytischem Wege zu suchen.

Der typische Geist der russischen Nationalmusik erweist sich vermöge gewisser Sonderlichkeiten in allen drei Gebieten der Musik, nämlich im Rhythmus, in melodischen Gängen, in harmonischen Wendungen.

Hinsichtlich des Rhythmus ist vor Allem bemerkenswerth, daß die alten Nationalmelodien, zufolge genauen Anschlusses an den Text, sich weit freier und ungenirter bewegen, als die Melodien des Abendlandes. Von Tactarten scheint oft gar keine Rede zu sein, ebensowenig als von regelmäßigem Periodenbau; vielmehr erinnern diese Melodien an die Ungebundenheit des uralten Mensuralgesanges zu Prosatexten. Deshalb lassen sich denn auch diese nationalen Rhythmen nur wiedergeben durch abweichende Perioden- oder Tact-Aufzeichnung. Dreitactige Sätze wechseln mit zweitactigen und viertactigen, — ja, soll man genau den hörbar stärksten, vor der übrigen Betonung sich auszeichnenden Accent als maßgebend für die Tactart annehmen, so kommen fließend melodische Rhythmen zum Vorschein, wie dergleichen im Abendlande nur in der Neuzeit (ausnahmsweise in Zwischensätzen), doch sichtbar künstlich geformt angewendet worden sind. Ich meine die regelmäßig fortlaufenden Rhythmen zu 5 und zu 7 zeitlichen Einheiten, also $\frac{5}{2}$ und $\frac{5}{4}$, — $\frac{7}{2}$ und $\frac{7}{4}$, sowie Perioden von 5 zu 5 oder von 7 zu 7 Tacten im $\frac{3}{4}$ Tacte. —

In Betreff des Tempos aber erweist sich, daß die dreitheiligen Tactarten $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$, desgleichen der aus ihnen hervorgehende $\frac{6}{8}$ Tact, — welche in der abendländischen Musik auch im schnellen Tempo (Allegro, Allegretto, Scherzo) angewendet werden — in den ächt russischen Nationalgesängen nie

anders als in der langsamen Bewegung vorkommen (Adagio, Lento, Andante). *)

Seitens der melodischen Kennzeichen unseres Nationalgesanges stellt sich Folgendes heraus:

Auf den schweren Tacttheilen treffen wir zumeist die Quinten der Accorde an; seltener Octaven und noch seltener Terzen, und zwar letztere nie anders als wenn sie als Terzen der Tonica oder der Subdominante sich erweisen. Ueberhaupt strömt die ganze Melodie der Quinte zu, und fängt sie einmal mit der Octave oder Terz an, so steigt sie gewiß gleich darauf schnell zur Quinte hinauf. —

Durchgehende Noten fallen nie auf den schweren Tacttheil. Ueberhaupt finden im russischen Nationalgesange (eben weil er sich unmittelbar aus dem uralten Kirchengesange entwickelt zu haben scheint) gar keine sogenannten melodisch geformten künstlichen Dissonanzen statt, wie z. B. Vorhalte, Verzögerungen und dergleichen. Von Vorausnahmen trifft man nur eine einzige Art, dafür aber auch fast durchgängig, in Cadenzschlüssen angewendet, — nämlich beim Fortschreiten aus der Quinte der Dominante (Secunde der Tonart) zur Tonica erscheint dazwischen noch die Terz der letzteren, wie solches in folgender höchst beliebten und von russischen Natursängern viel angewendeten Schlußformel vorkommt.



Die melodischen Intervallen-Gänge und Sprünge finden mehr oder minder feste Anwendungen. Diatonische Gänge (gemäß der ersten und zweiten der alten Kirchentonarten) bilden den Kern. Terzen-, Quinten-, seltener Quarten- und Sexten-Sprünge kommen auch vor, doch mehr oder minder nach folgenden Regeln: um eine Terz kann die Melodie sowohl steigen als auch fallen; Quintensprünge findet man zumeist von oben nach unten herab; um eine Sexte oder eine Quarte ist nur das Steigen mir vorgekommen.

Die Harmonie befolgt durchaus die alten Folgen von Dreiklängen, wie solche noch bei Palestrina zu finden sind, und in den ältesten Chorälen der deutschen Gemeinden. Dazu gehören namentlich:

- Die plagalischen Dreiklangsfolgen, Schlässe und Halbschlässe;
- die Anwendung des weichen Dominantdreiklanges unmittelbar nach dem weichen Tonicadreiklange;
- die zum öftern vorkommende Halbcadenz in der weichen Tonart, welche aus dem dissonirenden Quintsextaccorde der Subdominante mit kleiner Terz und dem darauffolgenden harten Dreiklange der Dominante besteht, z. B.



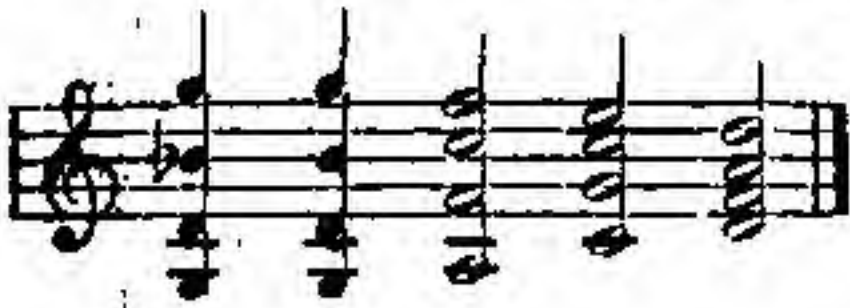
- Aus dem Dazwischenschieben in Halbcadenzen, zwischen die weichen Dreiklänge der Tonica und

*) Und dieses eben war es, wogegen Werstowskij in der Oper: „Kold's Grab“ geklagt hatte.

(dann) der Dominante, noch des harten Subdominanten dreiklanges, z. B.



Auch findet sich wol bei solchen Halbchlüssen, zwischen dem weichen Dreiklange der Tonica und dem harten der Subdominante, noch der harte Dreiklang der untern großen Secunde (als Septaccord) vor, z. B.



Außerdem finden zum öftern besonders beliebte Harmoniegänge statt, wie in folgenden, Beispielen durch bezifferte Bässe angezeigt sind.



Von dissonirenden Accorden kommt zumeist nur der Dominantseptaccord, höchst selten, und nur als Durchgangsaccord der große Nonen- oder der große Sept-Accord vor. Der kleine Nonen- und der verminderte Septaccord sind dem nationalen Gesange der Russen fremd. —

Dies ungefähr erhält man als Resultat an wahrhaft typischen Schattirungen, *) durch welche sich die russischen Volksmelodien und Glinka's Oper und Lieder von den sogenannten

*) Als Beispiel möge man nachfolgenden Satz betrachten, der genau nach dem letzten Basschema und nach der Quintenbetonung gemodelt ist und eben aus diesen Gründen völlig national russisch klingen muß und wird.



zigeunerartigen, italienisch formulirten Gefängen und Romanzen unterscheiden.

Der genialen Begabung Glinka's gebührt folglich das unbeirrekbare Verdienst, die eigentlichen typischen Abzeichen und Sonderlichkeiten unserer Nationalmusik zuerst vor Allen geistig errathen, und dieselben in seinen Productionen mit verständniswürdiger Wahrheit wiedergegeben zu haben, trotzdem daß er in der Factur seiner Partituren den ästhetischen Gesetzen des neuern musikalischen Dramas, wie dem Regeln der Polyphonie völlig im Sinne der deutschen Schule gerecht gewesen ist. — Glinka's Werke haben in der russisch-musikalischen Welt eine außerordentliche, für die Kunst höchst wohlthätige Reform bewirkt, und werden noch lange Zeit dem jüngeren Geschlechte als Vorbild dienen, so wie sie uns, den Zeitgenossen des Meisters, zur Quelle frischer Kraft und neuen Schaffens geworden sind, obschon — die Wahrheit zu sagen — nicht Alle zum ehrlichen Eingeständnisse dieses Factums sich entschließen können.

(Fortsetzung folgt.)

Mendelssohn's Briefwechsel. *)

Von
F. Brendel.

Schon als vor zwei Jahren die Reisebriefe Mendelssohn's aus den Jahren 1830—1832 erschienen, **) war es die Absicht des damaligen Herausgebers Paul Mendelssohn Bartholdy, eine vollständige Briefsammlung zu veröffentlichen. Der „baldigen Erfüllung dieser Absicht in der ursprünglich angestrebten Ausdehnung stellten sich jedoch Schwierigkeiten entgegen“, und der Herausgeber faßte daher den Entschluß, vorläufig sich auf engere Grenzen zu beschränken. Jetzt ist es gelungen, die entgegen stehenden Hindernisse zu beseitigen, und das damals Angestrebte zur Ausführung zu bringen. Die vorliegende Briefsammlung umfaßt die ganze spätere Epoche. Sie beginnt unmittelbar da, wo der erste Band aufhört; der letzte Brief aber ist vom 25. October 1847, also eine Woche vor Mendelssohn's Tode geschrieben.

Es bedarf wol kaum einer Bemerkung, daß dieser Sammlung eine noch bei weitem größere Wichtigkeit beigelegt werden muß, als der früheren. Wenn wir dort nur erst den sich entfaltenden Jüngling vor uns haben und die Schilderung frischer Eindrücke, so wächst hier die Bedeutung mit den größeren Zwecken, mit der Wichtigkeit dessen, was zur Sprache kommt, mit dem Reichthum der Beziehungen, in die Mendelssohn tritt.

Einen Haupttheil bilden auch hier die an Eltern und Geschwister gerichteten Briefe. Daneben aber entfaltet sich nun der ganze Reichthum eines in größeren Verhältnissen sich bewegendem Daseins.

Was schon bei der Anzeige des ersten Bandes hervorgehoben wurde, ist auch hier wieder zu constatiren: der schöne Eindruck, den der Einblick in eine lebenswürdige, zartfühlende,

*) Briefe aus den Jahren 1833—1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy. Herausgegeben von Paul Mendelssohn Bartholdy in Berlin und Dr. Carl Mendelssohn Bartholdy in Heidelberg. Nebst einem Verzeichnisse der sämtlichen musikalischen Compositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy, zusammengestellt von Dr. Julius Rietz. Leipzig, Hermann Mendelssohn, 1863. gr. 8. 520.

**) Besprochen in den Nummern 12, 13, 15, 16 des 55. Bandes.

zugleich vom ernstesten Willen bejeelte, durch gediegene allseitige Bildung gehobene Künstlernatur gewährt. Doch tritt uns Mendelssohn hier bei weitem näher, und was dort oftmals mehr nur noch embryonisch erschien, zeigt sich hier entwickelt; wir erhalten auf diese Weise Gelegenheit, ihn in einer Vollständigkeit kennen zu lernen, die den Meisten doch noch fremd sein dürfte, und auf diese Weise auch ein ganz vortreffliches Material für eine spätere Biographie.

Es ist vor allen Dingen die große Gediegenheit seines Charakters zu betonen, seine Gewissenhaftigkeit, der sittliche Ernst, der beinahe mit einer gewissen Verbtheit sich geltend macht. Die lauterste Wahrheitsliebe und Strenge gegen sich selbst ist Grundzug seines Wesens. Solche innere Wahrhaftigkeit aber, die sich durch Nichts von sich selbst abbringen, die sich durch kein Lob zu Selbsttäuschungen hinreißen läßt,*) bildet unter allen Umständen die erste Voraussetzung für eine höher organisierte Natur. Sie ist das, was das Individuum aus den endlichen Schranken emporhebt, und seinen Eintritt in die Sphäre des absoluten Geistes vermittelt. Damit im Zusammenhange steht sein Fleiß, die Gewissenhaftigkeit im Arbeiten, mit der er bemüht ist, das irgend Mögliche, stets sein Bestes zu leisten. Er ringt unablässig darnach, und ist nicht eher befriedigt, als bis er sich selbst genug gethan zu haben glaubt. Diese Eigenschaften treten so entschieden hervor, daß wir sie beinahe als die Basis des Mendelssohn'schen Wesens betrachten müssen. Endlich ist nach dieser Seite hin noch zu betonen, daß überall die Sache in den Vordergrund gestellt erscheint, daß sie das allein Maßgebende ist, während seine Persönlichkeit bescheiden sich zurückzieht. Und auch das ist eine unerläßliche Vorbedingung für jedes von höherem Geiste bejeelte Wirken, jedes Wirken, dem der höhere Segen nicht fehlen soll. Es ist in Wahrheit ein leuchtendes Beispiel, welches Mendelssohn hier der jüngeren Künstlerwelt aufstellt, und er erscheint uns nach dieser Seite hin ganz noch wie eine jener alten Künstlernaturen, die unbekümmert um die Welt und das was sie Verlockendes bietet, einzig und allein nur ihrem Ziele nachstrebt. Er fühlt sich beinahe gedrückt von der Oeffentlichkeit, und nimmt nur entgegen, was ihm von selbst zukommt und als ganz ungesuchte Huldigung. Allerdings verkennt er mit dieser Gesinnung in Etwas die Zeittlage. Veränderte Umstände erheischen andere Mittel, und wenn vom Glück nicht so wie er Begünstigte sich immer nur darauf beschränken wollten, würden sie in den meisten Fällen nicht sehr vorwärts kommen. Auch noch in anderer Beziehung erinnert uns Mendelssohn an jene älteren Künstlernaturen. Verhält er sich auch nicht gerade ablehnend gegen manche Zeiterscheinung, so vermag er ihnen doch ebenjowenig seine Sympathie zuzuwenden. Es geschieht dies Alles keineswegs im Sinne retrograder Tendenzen. Wir werden weiterhin sehen, wie ihn diejenigen ganz verkennen, die in ihm allein nur einen Beschülger solcher Bestrebungen zu sehen vermeinten. Sein tiefinnerliches Wesen, das fortwährend nach innerer Sammlung strebt, wendet sich lebiglich von manchem allzu Geräuschvollen, allzu Heußerlichen ab. Fügen wir dem Allen noch hinzu, daß überall die strengste Rechtlichkeit, so wie ächte von beiden Extremen gleichweit entfernte Frömmigkeit sich documentiren, so dürfte damit das Bild seines Charakters in seinen Grundzügen festgestellt sein.

Ergreifend ist ferner die tiefe Innigkeit, die ihn mit den Gliedern seiner Familie verbindet, ein wahrhaftes Sich-Einswissen mit derselben in Freud und Leid, so daß die Sehnsucht, der Wunsch, mit ihr vereint leben zu können, fort und fort zum Ausdruck gelangt. Die Sammlung enthält natürlich nur die Briefe Mendelssohn's, ohne die Antworten. Nur ausnahmsweise sind auch einige an ihn gerichtete Schreiben zum besseren Verständniß seiner Antworten mitgetheilt. Unter diesen befindet sich ein Brief von seinem Vater, der uns auch in ihm eine ausgezeichnete Persönlichkeit erkennen läßt. Dieser Brief ist so gut gewählt, daß er wesentlich dazu beiträgt, den oben bezeichneten Eindruck zu bestätigen, die von uns gewonnene Gesamteinschauung zu ergänzen, und so das Familienbild zu runden.

Der Grundton der Briefe ist, trotz aller heiteren Episoden im Einzelnen, im Ganzen ein sehr ernster. Sogar eine gewisse Verbtheit stellt sich in späteren Jahren ein, zunächst wohl veranlaßt durch tiefererschütternde Todesfälle. Manche Täuschung ist auch ihm nicht erspart geblieben. Die zeitraubenden, zu keinem Resultate führenden Verhandlungen mit Berlin mögen ebenfalls dazu beigetragen haben.

Ganz erstaunlich ist seine vielverzweigte, aufreibende Thätigkeit, die ihn kaum zur Ruhe kommen läßt, und hierin in der Ueberanstrengung, in der immer wiederkehrenden Unruhe der Reisen, neben fortgesetztem Arbeiten, Brieffschreiben, Dirigiren und öffentlichem Auftreten als Clavierspieler, in dem Aufreibenden des Verkehrs mit dem großen Publicum, in dieser Unmasse von Privatbeziehungen, ist wol auch, neben der Frühreise seines Geistes, ein Grund mit für sein frühzeitiges Ende zu suchen.

Sollen wir nach so viel des Vortrefflichen, hier, wo wir zunächst erst die Grundzüge seines Wesens ins Auge gefaßt haben, auch dessen gedenken, was zu wünschen übrig bleibt, der schwächeren Seiten, die uns entgegen treten, so würde ich vor allen Dingen — was nach anderer Seite hin freilich als ein Glück, als ein großer Vortheil zu betrachten war — des Umstandes Erwähnung thun, daß die Einflüsse sorgfältigster Erziehung zu sehr sich geltend machen, daß in Folge davon zu viel fast des Regelrechten, Normalen sich darbietet, daß man förmlich Verlangen trägt nach etwas Verfehltem, nach einer Extravaganz. Es ist Alles so maßvoll, so fein und nobel, so sehr durch Bildung geglättet, so frei von rein Naturalistischem, Ungezügelm! Die musterhafte Leitung, die ihm von früh auf zu Theil wurde, hat ihn allerdings ganz außerordentlich gefördert, hat ihn schon früh auf eine Stufe des Gelingens gestellt, die Andere in der Regel weit später erst erreichen. Aber sie ist zugleich der freien Entwicklung seines Wesens doch etwas beengend entgegen getreten. So hoch ferner sein Fleiß, seine Arbeitslust zu schätzen sind, so ist das Alles doch auch nicht frei von einem kleinen Anflug von Pedanterie. Er zwingt sich zum Arbeiten, auch wenn die entsprechende Stimmung dafür nicht vorhanden ist, er findet in der Arbeit als solcher zu sehr Genüge. Hätten wir uns indeß, darauf allzugroßes Gewicht zu legen. Es ist darin nichts Anderes zu sehen, als der dem Lichte nothwendige Schatten, die Rehrseite hervorragender Eigenschaften, die nothwendig ist in dem Complex des Ganzen.

(Fortsetzung folgt.)

Correspondenz.

Leipzig.

Diese Blätter gedachten schon in voriger Nummer des Gastspiels

*) Börne sagt von Goethe, er habe Häßer seines Lobes austrinken können, ohne daß es ihn berührt habe. Er bemerkt dies im taubenden Sinne, ohne zu gewahren, daß er damit eigentlich die höchste Anerkennung ausspricht.

des Frä. Georgine Schubert vom Théâtre lyrique in Paris an hiesiger Bühne. Dieselbe trat neuerdings auch als „Susanne“ in „Figaros Hochzeit“ auf. Frä. Schubert macht bei ihrem Erscheinen sofort einen guten Eindruck, es ist etwas Unschuldiges, Ungezwungenes, was bei ihr zunächst ins Auge fällt. Als Sängerin bewies dieselbe, daß sie eine gute, ja wir möchten sagen, vorzügliche Schule durchgemacht hat, doch zeigte ihre Stimme diesmal etwas Umschleiertes. Ob dies nur Zufall war, oder stets der Fall ist, können wir nicht beurtheilen, da wir die junge, übrigens mit Talent begabte Künstlerin nur in dieser Vorstellung gehört haben. Das Einzige, was uns noch auffällig war, ist, daß bei Frä. Schubert das specifisch Musikalische, namentlich der rein musikalische Ausdruck, noch zu sehr das Uebergewicht über das Dramatische behauptet. Bei fortgesetztem regen Streben wird der Künstlerin es nicht schwer fallen, beides in ein schönes Ebenmaß zu bringen. — Wie man uns versicherte, soll übrigens Frä. Schubert als „Susanne“ ihre früheren Rollen bei Weitem überboten haben. Nachträglich ist sie noch als „Maria“ in der Regimentstochter und in Gounod's „Faust“ aufgetreten.

Sondershausen, den 30. August.

Seit Ihrem eigenen Aufenthalte hier in Sondershausen, Hr. Redacteur, und dem in Ihrem Blatte folgenden Berichte vom 28. Juli, ist unser Musikleben aus localen Gründen etwas farbloser als gewöhnlich verfloßen. Von den Concerten, die während dieser Zeit stattgefunden, wäre, da sie fast ausschließlich ältere, genügend bekannte Werke boten, nur aus dem vom 28. August eine neue Overture von A. König und das für uns neue Concert für die Violine von N. A. Rimsky-Korsakow hervorzuheben. A. König, ein hiesiger Lehrer, hat mit dieser Concert-Overture zum zweiten Male eine größere Instrumentalform auszufüllen versucht, und es ist ihm gelungen, eine effectvollere Stille zu produciren; er zeigt ein bemerkenswerthes Talent für das Feld der Instrumentalmusik und wir dürfen im Verlaufe der Zeit bei größerer Selbstständigkeit und etwas sorgfamerer Wahl der Motive mit Sicherheit auf tüchtige Leistungen seinerseits rechnen. Von besonderem Interesse ist vorläufig seine in der That meisterhafte Sicherheit in der Handhabung der orchestralen Mittel. — Das interessante, aber äußerst schwierige Rubinstein'sche Concert wurde von unserm Concertmeister Ulrich sowohl technisch als musikalischerseits musterhaft executirt. —

Das heutige Concert nun hatte in der Zusammenstellung des Programms wieder einen neuen Aufschwung genommen. Es enthielt im ersten Theil Overture zu Hans Heiling von Marschner, eine recht hübsche Liedparaphrase von Riemann, einem hiesigen Dilettanten, Scene et Arie aus Fidelio und Overture zu Neba von Borgeles; im zweiten Mendelssohn's Violinconcert von Himmelstoss jun. gespielt, Overture von W. Langhans und die Ideale von Liszt. — W. Langhans aus Hamburg hatte hier, wie seiner Zeit auch in Ihrem Blatte berichtet worden, im vergangenen Jahre bereits ehrenvoll mit einer Symphonie und einem Concert für die Violine debütiert und wir müssen in der vorliegenden Overture einen entschiedenen Fortschritt constatiren. Der Componist documentirt in derselben durch größere Innerlichkeit, schärfere Contraste und Rhythmi und Benützung der jetzt gebräuchlichen Mittel, daß er dem Fortschritt und den Errungenschaften der Gegenwart bedeutend näher, als in obigen Werken getreten ist; wir können ihm dazu nur Glück wünschen, da wir uns ihrer aus psychologischer Nothwendigkeit nun einmal nicht mehr entschlagen können, wenn wir zu den Lebenden zu zählen wünschen. Die Overture zeigt Eigenthümlichkeiten der Programmmusik, doch ist uns von einer poetischen Vorlage weder durch das Programm, noch anderweitig etwas Näheres bekannt geworden; sie bewegt sich in der herkömmlichen Form; die ausgeprägten Motive, unter sich gut contrastirend und in den verschiedensten Wendungen geschickt durchgeführt, zeichnen sich durch anständige Haltung aus und erreichen den Höhepunkt ihrer Wirkungsfähigkeit in dem sehr effectvollen Schluß. Die Instru-

mentation des Werkes ist geschickt und flangel; dagegen dürften einige kleine Striche die Wirkung desselben wesentlich steigern. — Bei der Ausführung des Mendelssohn'schen Violinconcerts durch den jungen Himmelstoss, einen Schüler Ulrich's, wurde man in der That an nichts weniger, als an seine Jugend erinnert, außer allenfalls durch etwas zu viel Feuer im Tempo des ersten Satzes; er spielte es äußerst sicher und verständnißvoll und mit bewundernswerther Sauber- und Leichtigkeit in den Passagen. Himmelstoss ist ein ungewöhnliches Geigentalent, der zweifelsohne noch sehr Bedeutendes leisten wird, wozu ihm aber ein längerer Aufenthalt in einer großen Stadt mit mannichfaltigem Kunstleben wesentlich nothwendig sein würde. — Die Ideale von Liszt, obschon unserer Meinung nach mit mehreren seiner anderen symphonischen Dichtungen in Größe der Conception, Ursprünglichkeit und Plastik der Gedanken nicht auf gleicher Höhe stehend, sind doch wieder eine herrliche Gabe des Meisters, die immerhin die meisten, ihm wesentlichen Eigenartigkeiten in sich birgt und wir wissen dem rastlosen Eifer des Capellmeister Stein für diese neue Bereicherung unserer Lisztliteratur großen Dank. Sie wurde von dem mit Liszt's Muse so vertrauten Orchester unter Stein's sicherer und Verständniß-durchdrungener Leitung schwungvoll vorgeführt. —

In gleicher Zeit mit W. Langhans lernten wir seine Frau und zwar als eine ganz vorzügliche Pianistin kennen. Frau Louise Langhans ist eine frühere Schülerin von Frau Clara Schumann und beherrscht ihr Instrument nach jeder Seite mit spielender Leichtigkeit, besitzt aber neben ihrer sehr bedeutenden Technik vor Allem eine gründliche allgemeine musikalische Bildung, welche sie sowohl in ihrem Spiel, als auch in ihren Compositionen bethätigt; der größere Theil der letzteren indessen, welche im Druck erschienen, ist dies noch unter ihrem früheren Namen Louise Japha. Sie producirte sich hier in einigen Privatkreisen in Trios von Schumann und Beethoven, der zweiten Sonate mit Violine von Raff und in reiner Claviermusik von Chopin, Schumann, Liszt u. A. Wir hatten dabei einen wahrhaften Kunstgenuss, da man in ihrem durchgeistigten Spiel nur Musik hört, das Technische aber, das bei ihr, wie auch die Wahl der einzelnen Piecen zeigte, nur Mittel zum Zweck ist, gänzlich vergessen kann. Unter ihren letzten eigenen Erzeugnissen war uns von hohem Interesse eine Transcription des Scherzo aus dem Streich-Quartett in Es von Cherubini, die eine bedeutende, erprobte Gewandtheit in dergleichen Uebertragungen kund giebt; das von Frau Langhans Hinzugebrachte, dem Charakter der Composition vollkommen analog und den Effect des Ganzen wesentlich erhöhend, macht das Scherzo zu einem höchst wirkungsvollen Clavierstück ohne ungewöhnliche Schwierigkeiten, welches wir hiermit Clavierpielenden warm anempfehlen; erschienen ist es unlängst bei Böhm in Hamburg. — Ueber unsere letzten Voh-Concerte werde ich Ihnen am Schluß der Saison berichten.

Kleine Zeitung.

Zeitgemäße Betrachtungen.

Die historische Forschung und die Philosophie. Von jeher haben die Erfahrungswissenschaften mit der philosophischen Betrachtung der Dinge bald mehr bald weniger sich im Streit befunden. Die Erfahrungswissenschaften waren neidisch und unterlagen immer der Versuchung einer unberechtigten Ueberhebung. Allerdings hat auch die Philosophie sich Einseitigkeiten und Ungerechtigkeiten zu Schulden kommen lassen, und die Opposition der Erfahrungswissenschaften war zum Theil begründet. Man hat ihr den Vorwurf gemacht, daß sie willkürlich verfähre, hineintrage, den Erscheinungen Gewalt antue, und deshalb um so mehr gemeint, sich auf den angeblich unantastbaren Boden der Thatfachen zurückziehen zu müssen. Noch schwerer aber fällt ins Gewicht, was den Erfahrungswissenschaften entgegen zu halten ist. Selbstverständlich bildet auf dem Gebiete der Geschichte die specielle

Erforschung des Thatsächlichen den Ausgangspunkt für jede Betrachtung. Sie ist die Basis, auf der allein die Letztere sich zu erheben vermag, und ohne diese nicht möglich. Aber man hüte sich, das, was nur den Anfang bildet, für das Ganze zu nehmen. Die Zusammenstellung des Thatsächlichen ist an sich Nichts weiter, als eine Vorarbeit, und erhält erst ihre Bedeutung, wenn sie ausmündet in die höhere Betrachtung. Erst die Letztere ist es, welche einen absoluten Werth zu verleihen vermag und den Geist bauernb befriedigen kann. Sie ist Zweck und Ziel aller vorausgegangenen Anstrengungen. Nur wo das Licht des Gedankens eingebracht, ist Beherrschung des Materials möglich. Die historische Forschung bei der Vertiefung in das Detail verliert leicht den Blick über das Ganze; man vermag vor dem Wust von Thatsachen zu keiner Beherrschung des Stoffs zu gelangen, die Darstellung ist schwerfällig und läßt die Mäßseligkeit des Zusammentragens erkennen, und wo man Gesichtspunkte aufzustellen sucht, sind dieselben einseitig oder ganz zufällig gewählt. Dabei macht es einen keineswegs erfreulichen Eindruck, wenn man sieht, wie die Männer der Quellenforschung hoch zu Ross zu sitzen lieben, pochen auf das Gewicht der Thatsachen und die Unantastbarkeit derselben, während doch jeder Tag eine Ergänzung, Berichtigung oder Widerlegung bringen kann und in Wahrheit fort und fort bringt, da immer neue Quellen entdeckt werden, welche den Vorgängern unbekannt geblieben waren.

Als Niebuhr's gelehrte Forschungen über die älteste römische Geschichte, welche durch dieselben in Zweifel gezogen wurde, Aufsehen zu erregen begannen, sprach sich Hegel heftig dagegen aus, indem er bemerkte, es scheine in weiten Kreisen für das Erforderniß einer aus den Quellen schöpfenden, gelehrten und geistreichen Geschichtsschreibung angesehen zu werden, solche hohle Vorstellungen auszuheden, und sie aus einem gelehrten Auslebricht entfernter äußerlicher Umstände, der beglaubigsten Geschichte zum Trost, led zu combiniren. Goethe aber erklärte, wenn die Römer groß genug gewesen seien, ihre älteste Geschichte zu dichten, so sollten wir groß genug sein, daran zu glauben.

Will man ein Beispiel für den entgegengesetzten Fall, so kann an einen Aufsatz von David F. Strauß über Justinus Kerner in des Ersten vermischten Schriften erinnert werden. Es wird darin das Wesen des Dichters, seine Hinneigung zum Schwermüthigen, der Miß in seinem Wesen, der Bruch mit der Wirklichkeit, die Bevorzugung der Nachtseite des Daseins, aus seinem Umgang mit den Geistern Abgeschiedener erklärt, und Kerner schrieb als Erwiderung das Spottgedicht:

Nasen kluger Philosophen,
O, wie fein ihr ausgewittert,
Daß der Hölle Feuerofen
Und die Geister mich zerplittert.
Schmerz ist Grundton meines Wesens,
Von Natur ihm eingeblasen, u. s. w.

Man entnimmt aus diesen Beispielen, um was es sich handelt: in dem ersterwähnten Falle eine sehr begründete Zurechtweisung der Erfahrungswissenschaft mit ihrer ganz willkürlichen Betrachtungsweise. In dem zweiten ein Beleg für die umgekehrte Erscheinung. Die Deduction von Strauß ist in sich ganz consequent und scharfsinnig; so lebendig und mit so großer Liebe aber auch dieselbe geschrieben ist, so ist sie doch nicht aus einer Durchdringung mit jener dichterischen Persönlichkeit erwachsen, nicht aus einer vollen und gesättigten Anschauung entsprungen, nicht Resultat inneren Erlebnisses, sondern ohne das Letztere der Erscheinung nur aufgedrückt. Kerner's Umgang mit Geistern ist nicht, wie dort dargestellt wird, der Grund für seine dichterische Eigenthümlichkeit, er ist Folge seines natürlichen Wesens, und ergibt sich in gleicher Weise daraus, wie sein dichterisches Wesen.

Einer ähnlichen Erscheinung begegnen wir auf dem Gebiete der Geschichte der Musik, und es ist dies der Grund, weshalb dieser Gegenstand hier zur Sprache gebracht wurde. Auch hier besetzen sich beide Parteien, auch hier leben wir, wie diejenigen, welche die Seite der gelehrten Forschung vertreten, fort und fort sich zu überheben versuchen, und denjenigen, die diese Thatsachen weiter zu verarbeiten bestrebt sind, die Berechtigung bestreiten möchten.

Im Gegensatz zu solchem extremen Verfahren ist das allein Richtige, daß beide Theile lernen müssen, sich gegenseitig zu vertragen. Die philosophisch-ästhetische Betrachtung muß fort und fort aus den Thatsachen neue Anregung schöpfen, die Erfahrung dagegen wird die Verlebendigung ihres Stoffs, die Befruchtung mit Ideen von größerer Tragweite nur von dort sich anzueignen vermögen. Das Ziel ist innere Durchdringung, Verschmelzung beider Seiten. Nur wo die philosophisch-ästhetischen Bestimmungen aus dem vollständig durchlebten Empfindungsgehalt heraus entwickelt, wo sie das Ergebniß lebendiger Erfahrung sind, ist die Gewißheit vorhanden, daß sie dem Thatsächlichen entsprechen, daß beide Seiten sich decken. Umgekehrt müssen die Erfah-

rungswissenschaften mit wirklich aus der Sache sich ergebenden Gesichtspunkten zu operiren verstehen; sie dürfen nicht, wie bisher so oft, mit willkürlichen Voraussetzungen herantreten, nicht ihr subjectives Belieben zur Richtschnur machen. Verfasser von Monographien pflegen gemeinhin ihre Helden über alle Anderen zu stellen, in anderen Fällen werden einzelne Epochen der Kunstentwicklung bevorzugt, als die einzig wahren bezeichnet, während man dann mit der größten Willkür von der Welt plötzlich Halt macht, und alles Uebrige über Bord wirft, so namentlich was die neueste Zeit betrifft im Hinblick auf die Vergangenheit. Es ist nicht viel mehr, als subjectiver Eigensinn von den Geschichtsschreibern, solche Grenzlinien ziehen zu wollen, wie es einem Jeden gerade in den Kram paßt. Das Alles muß durch die philosophische Betrachtung geregelt werden.

Natürlich ist dieses Ziel nicht mit einem Male erreicht. Nur schrittweise vermag man sich demselben zu nähern. Je mehr es gelingt, um so mehr wird auch die Darstellung als aus einem Gusse erscheinen, werden die beiden Extreme verschwinden, so daß sie als getrennte nicht mehr vorhanden sind. Auf der letzten und höchsten Stufe ist die Geschichtsschreibung selbst eine künstlerische That. Der Geschichtsschreiber soll auf der Höhe seiner Zeit stehen, nicht wie bisher so oft sich reactionair gegen dieselbe verhalten, er soll den Geistesgehalt seiner Zeit verstanden und in sich aufgenommen haben, aber er soll ihn so in die Darstellung hineinzuarbeiten verstehen, daß derselbe als ein von außen herangebrachtes Element, als eine selbstständige für sich bestehende Seite gar nicht mehr sich darstellt. Das Philosophisch-Ästhetische soll wieder als in das Unmittelbare umgekehrt, als aus der Betrachtung der Thatsachen unmittelbar hervorgegangen erscheinen.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Am 5. August concertirten in Ems Hrl. Deschamps (Horn), Hrl. Peschel (Piano), Hr. A. Watta (Violoncello), Herr Geralky (Gesang) und Hr. Baumann (Violine).

— Im letzten Concerte des Mozarteums in Salzburg wirkten Joachim und Ferd. David mit. Ersterer spielte die Gesangscene von Spohr.

— Bieuztemps, Jaell und Servais concertirten am 21. August gleichzeitig mit großem Erfolg in Omburg. Dasselbst sang auch Hrl. Abeline Parri. Dieselbe ist den nächsten Winter für einige Vorstellungen an der italienischen Oper in Paris gewonnen worden. Ihre anfängliche Forderung von 3000 Francs. für die Rolle ist ihr nicht bewilligt worden, wol aber ein angemessener Theil der Tageseinnahme bei erhöhten Preisen.

Musikfeste, Aufführungen.

— Auf dem Dybbin bei Zittau fand am 23. August eine von den Gesangsvereinen der dortigen Umgegend veranstaltete Musikaufführung statt, deren Ertrag für das in Zittau zu errichtende Marschner-Denkmal bestimmt war.

— Bei dem am 8., 9., 10. und 11. September in Worcester abzuhaltenden großen Musikfeste beabsichtigt man vorzugsweise deutsche Musik zur Aufführung zu bringen.

— Der niederländische Nationalsängerbund feierte am 4. und 5. August ein Sängerfest. Den Preis nach dem Wettgesange erhielt die Liedertafel in Amsterdam.

Neue und neuinstudirte Opern.

— Die schon an mehreren deutschen Bühnen mit Erfolg gegebene Oper von Gustav Schmidt: „La Reole“ wurde am 20. Aug., dem Geburtstag des Churfürsten von Hessen, in Cassel als Festvorstellung mit Glück gegeben.

— Bei Gelegenheit des deutschen Fürstentages wurde in Frankfurt Rossini's „Barbier“ (I) und in Darmstadt Couvob's „Königin von Saba“ (I) gegeben.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Hofcapellmeister Franz Abt in Braunschweig erhielt vom Könige von Preußen die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— Bodeloup, der Gründer der populären Concerte in Paris, der Professor Sancy am Conservatorium und der musikalische Kritiker P. Scudo haben vom Kaiser der Franzosen das Ritterkreuz der Ehrenlegion erhalten.

Vermischtes.

Berichtigung.

Aus der Grafschaft Marl. In Nr. 7 dieser Zeitschrift vom 14. August d. J. werden bei Besprechung des Buches „Mozart“ von Ludw. Nohl die Bewohner des Heimathlandes dieses musikalischen Schriftstellers als identisch mit ihm in Bezug auf seine in seinen Schriften documentirte Richtung geschildert. — Wir können aus langjähriger Erfahrung constatiren, daß diese Annahme eine völlig irrige ist, daß Hr. Nohl sich vielmehr hier bei uns fast gänzlich isolirt mit seinen Principien und Ansichten finden würde.

Es ist wahr, eine „herbe Wiederkeit“ zeichnet die Bewohner der rothen Erde aus, aber dieser Charakterzug ist ja gerade das Gegentheil des „Idyllisch-Gemüthlichen“, der Hinnneigung zum „Cultus des Formenschönen“. — Vielmehr möchte aus jenem Charakterzuge die Neigung zum Energischen, Kräftigen, Farbenreichen und Effectvollen in der Musik entspringen.

Daß es so ist, lehrt die Erfahrung. Mozart wird seit längerer Zeit in der Heimath des Hrn. Nohl fast zu wenig gepflegt. In Concerten und Privatreisen sind Beethoven und Rob. Schumann bei Weitem vorhersehend; auch begegnet man oft Mendelssohn, Schubert und Gade, und selbst Liszt und Wagner haben eifrige und für ihre Richtung begeisterte Anhänger. Daß das Publicum im Allgemeinen mit dieser Richtung der tonangebenden Künstler und Kunstfreunde harmonirt, wird schon dadurch bewiesen, daß man hier zu Lande noch sehr gewohnt ist, „Klatschen“ auf den Geschmack des Publicums zu nehmen.

Beethoven wird weniger mehr aus seiner ersten, sondern größtentheils aus der mittleren und letzteren Periode zu Gehör gebracht und man

brauchte keinen Augenblick Bedenken zu tragen, seine neunte Symphonie aufzuführen, wenn nur die genügenden Kräfte zur Darstellung herbeizuschaffen wären.

Wir bezweifeln den wahren und hohen Kunstwerth Mozart'scher Werke nicht im mindesten, wenn wir behaupten, daß sie hier bei unserm Publicum am wenigsten zu finden, enthusiastisch zu bewundern; hier will man aufregende ergreifende Werke, die das starke Nervensystem der „herben Wiederkeit“ zu erschüttern vermögen. Das ist die hier wirklich vorherrschende musikalische Richtung. —

Wir konnten den uns gemachten Vorwurf der conservativen nüchternen Gemüthlichkeit nicht mit Stillschweigen hinnehmen, deshalb die kleine Entgegnung.

— Der Herr hat sich mit dem Director des pariser Opernorchesters überworfen, in Folge dessen Dietrich seinen Rücktritt nehmen mußte. An seine Stelle ist der Musikdirector Saint von Lyon getreten. Man soll das Verfahren Verdi's sehr übel in Paris aufgenommen haben.

Musiker-Gesuch.

In einer fürstlichen Capelle sind die Stellen: eines ersten und drei zweiten Violinisten unter vortheilhaften Bedingungen zu besetzen. Dieselben eignen sich vorzüglich für junge Künstler, die ihre Laufbahn beginnen wollen, da sich ihnen zugleich Gelegenheit zu weiterer Fortbildung bietet.

Das Nähere ist auf portofreie Anfragungen zu erfahren in der Expedition dieses Blattes.

Hierzu Titel und Inhaltsverzeichnis zum 58. Bande der Zeitschrift.

Bekanntmachung.

In der am 10. Juli 1863, Nr. 2 des 59. Bandes der „Neuen Zeitschrift für Musik“ erlassenen Bekanntmachung ist außer Joachim Raff's Composition des Gedichtes „Deutschlands Auferstehung“, welcher der von Herrn Musikalienverleger C. F. Kahnt ausgeschriebene Preis zuerkannt wurde, die ebenfalls für Männerchor und Orchester gesetzte und mit dem Motto: „Deutschlands Banner, Lied und Wort eint in Liebe Süd und Nord“ bezeichnete Cantate mit ganz besonderem Nachdruck hervorgehoben worden, weil dieselbe ihre Aufgabe mit ungewöhnlicher Energie erfüllt und bei edelster Haltung das Gepräge großer Kraft und Frische trägt. Leider berücksichtigt dieselbe nicht alleintheils die Forderungen praktischer Ausführbarkeit. Als Compensirung dieses Werkes hat sich

Herr Otto Singer in Dresden

ergeben und machen wir hiervon in ehrender Anerkennung öffentlich Mittheilung.

Leipzig, Bwidau und Altenburg im August 1863.

Dr. F. Brendel. Dr. C. Klisch. Dr. F. Langner. C. Riedel. Dr. W. Stadel.

Geschäftsbericht des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

I. Seit unserer letzten Bekanntmachung in Nr. 2 sind dem Vereine als Mitglieder beigetreten:

Frau Cosima v. Püllow, geb. v. Liszt in Berlin,
Frau Louise Langhans, geb. Japha in Hamburg,
Hr. Emily Palm, Schriftstellerin in Leipzig,
Hr. Emilie Rigand, Contertsängerin in Leipzig.

II. Außerdem haben wir mehrfachen an uns gerichteten Anfragen zu Folge, ob auch Personen, die in Gemäßheit der Statuten nicht unmittelbar zur Mitgliedschaft berechtigt sind, als inactive Mitglieder zugelassen seien, bei dem Gesamtvorstande einen § als Zusatz zu den Statuten beifügt, durch welchen eine Classe inactiver Mitglieder creirt werden soll, jedoch unter der Beschränkung, daß diesen inactiven Theilnehmern von den in den Statuten unter § 36 gewährten Rechten nur die unter 4, 5, 6 und 10 verzeichneten gewährt werden dürfen,

und bereits auch dessen Genehmigung erhalten. In Folge dessen sind als inactive Mitglieder dem Allgem. Deutschen Musikverein beigetreten:

Miß Prudence Lest in Oxford,
Miß Mary Lest in Oxford,
Frau Wilhelmine Selle in Gießenstadt,
Frau Rosa Maß in Güstrow in Mecklenburg-Schwerin.

III. An außerordentlichen Beiträgen sind der Casse der Vereins zugewandten:

ein außergewöhnlich erhöhtes Eintrittsgeld von 20 Thlrn. von Sr. Excellenz dem k. k. Botschafter Hrn. Freiherrn Alexander v. Bach in Rom, und
1 Thlr von Hrn. C. Rebling, k. Musikdirector in Magdeburg als statutenmäßiger Beitrag von einem Wohlthätigkeitsconcert.

worüber hiermit dankend quittirt wird.

Leipzig, 14. August 1863.

Die geschäftsführende Section des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Druck von Knochel Schöna in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von S. Schott's Söhne in Mainz.

Leipzig, den 11. September 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Zeitschrift 2 Rgr.
Kontinuität nehmen alle Postämter, Buch-,
Musikalien- und Kunsthandlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Ernstwein'sche Buch- & Musikh. (H. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhn in Prag.
Schubert's Buch in Zürich.
Nothen Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 11.

Neunundfünfzigster Band.

B. Wehrmann & Comp. in Rem Dort.
F. Schott'sche Buchh. in Bonn.
Kub. Schmidt in Warschau.
C. Schür & Koenig in Philadelphia.

Inhalt: Die Entwicklung der russischen Nationaloper und die russischen Com-
ponisten der letzten Jahrzehnte. Von Hourij v. Arnold (Fortsetzung). — Men-
delsohn's Briefwechsel (Fortsetzung). Von F. Brendel. — Emanuel Bach's Cla-
vierfonaten. Neu herausgegeben von F. v. Billew. — Correspondenz (Leipzig,
Eisenberg). — Kleine Zeitung (Tagesgeschichte, Vermischtes). — Artistischer An-
zeiger. — Literarische Anzeigen.

Die Entwicklung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte.

Von
Hourij v. Arnold.
(Fortsetzung.)

Im Jahre 1838 fing Glinka die Composition einer neuen
Oper: „Rußland und Judmilla“ an, welche aber nicht vor
1842 beendet wurde und in demselben Jahre, am Jahrestage
des Erscheinens der ersten Oper, in Scene ging. Es ist außer-
ordentlich zu bedauern, daß die völlige Planlosigkeit des Text-
buches und infolge dessen auch ein theilweiser Mangel an Ein-
heitslichkeit und allgemeiner Färbung in der Musik selbst diesem
Werke zum Hindernisse wurden, so daß es nicht den grandiosen
Eindruck machte, welchen zu hoffen das eminente Talent Glin-
ka's berechnete. Und in der That ist es ein sonderbares Phä-
nomen, daß jede beliebige Nummer dieser Oper in einzelner,
abgesonderter Vorführung, sei es mit Orchesterbegleitung oder nur
am Claviere, durch ihre unzählbaren musikalischen Schönheiten
uns von dem Riesenfortschritte überzeugt, welchen der geniale
Autor seit seinem ersten Auftreten in der Kunst gemacht hatte;
zugleich aber diese glänzenden Erzeugnisse der Vereinbarung
von Talent, Wissen und Geschmack auf der Bühne gleichsam
Eines dem Andern im Wege stehen, gleichsam einander erdrü-
cken, und demzufolge ein Jedes des ihm eigenen Reliefs verlu-
stig geht. Daher erscheint denn auch diese Oper auf den Bret-
tern, mit Ausnahme vielleicht einiger wenigen Scenen, nicht
genug belebt, nicht genug begeistert, — ja, fast könnte man sa-
gen langweilig. Mit welchem Entzücken hört man in Concer-
ten oder in Privatsalons den Arien des Finnen, Rußlands,
Farlaffs, der Goriglawa, Natmirs zu; oder dem Finale des
ersten Aufzuges, oder dem persischen Chore u. s. w. Mit wel-
cher Begeisterung, mit welcher Bewunderung für das Talent des
großen Meisters begegnet man den tausendfältig in allen diesen

Nummern ausgestreuten musikalischen Schönheiten! Und welchen
Schmerz, welchen Aerger empfindet man, wenn man dasselbe
Werke im Theater hört! Alle die so fein gedachten einzelnen Schat-
tirungen gehen durch die Leblosigkeit der Handlung fast spur-
los verloren! Wie langgespreizt und endlos erscheinen alsdann
die Arien des Finnen und Rußlands, sowie das Quartett des
ersten Actes! Wie möchte man fast bezweifeln, daß das uns als
geistvoll bekannte Rondo Farlaffs ein und dasselbe sei mit je-
nem farb- und charakterlosen Geschwätze auf der Bühne! Wie
unmotivirt und nicht recht faßlich bedünkt dem Zuhörer der
persische Chor! — Um im Theater die Möglichkeit zu erzielen,
die eigentliche Schönheit und Lieblichkeit dieser Musik als Mu-
sik zu würdigen, blieb mir stets nur ein Mittel übrig, nämlich:
die Augen zuzumachen, und durchaus nicht daran zu denken,
was auf der Bühne vorging, um desto besser und desto mehr
mich mit ganzer Seele einzig und allein in den Ocean der mich
umfängenden Zauberklänge zu versenken, und solcher Art nach
allen jenen so wohlbekannten musikalischen Schönheiten zu ha-
schen, nur in ihnen zu schwelgen! —

Außer diesen zwei Capitalwerken hat Glinka Rußland mit
noch gar vielen anderen wundervollen Compositionen beschenkt, —
mit Compositionen, welche auf dem Gebiete nicht nur russischer,
sondern auch jedweder Musik gewiß für Musterwerke gelten kön-
nen. So gab er im Jahre 1840 zwölf Romane heraus
auf Texte von Nestor Kukol'nik, unter dem allgemeinen
Titel: „Abschied von Petersburg“ (Proschtschanskas' Peter-
burgom); *) 1842 (oder 1843) erschienen Overture, Zwi-
schenacte und Lieder zum Drama „Fürst Cholskij“, von dem-
selben N. Kukol'nik; 1845 — die erste spanische Overtu-
re (Jota Aragonesa); 1848 — die Scene aus dem rus-
sischen Volksleben (Kamärinakaja), dieses Chef-d'oeuvre
polyphonischen Styls; **) 1851 — die zweite spanische
Overture (Jaleo de Xeres); 1856 — die Triumph-Po-
lonaise zur Krönung des gegenwärtig regierenden Kaisers. —
Außer diesen symphonischen Compositionen für Orchester ent-
standen in den Zwischenepochen noch sehr viele der reizendsten

*) Glinka gedachte um jene Zeit ins Ausland zu reisen, doch ver-
zögerte sich die Ausführung dieses Planes bis 1844.

**) Nur freilich muß es mit völlig nationaler Auffassung ange-
führt werden.

Balladen, Romanzen und Lieder (wof mehr als fünfzig an der Zahl), von denen ich auf die folgenden, als auf die bemerkenswertheften, hinzuweisen für nothwendig erachte: „Die nächtliche Heerschau“ (Uebersetzung von Schukowski); Gretchen's Lieb aus Faust (Uebersetzung von Huber); das Mayrallied (Nur küssen, galowag, zu polnischem Texte); die Romanzen: „Sag an, weshalb ersehnt du mir“; — „D bleibe fern, Verschönerin“; — „Wiegenlied“; — „Erfüllt mein Herz ein bitteres Gram“ (Gebet, von Permontow) u. a. m.

In seinen eigenhändigen Memoiren erwähnt Glinka einer in Paris im Jahre 1853 componirten „Ukrainer Symphonie“ (zum historischen Romane „Taras Bul'ba“ von Gogol); allein zum steten Bedauern aller zahlreichen Freunde und Verehrer Glinka's erzählt der Autor bald darauf, daß die Partitur durch Schuld eines gewissen Pedro Fernandez (eines bei Glinka als Zehrpflanze eingekisteten Hidalgo) vernichtet worden sei (wahrscheinlich verbrannt). Gleichfalls ist es ein Schaden für unsere Musikkultur, daß Glinka seine Idee nicht ausführte, eine dritte Oper zu schreiben, zu deren Vorwurf er sich das Drama: „Die Doppelgattin“ vom Fürsten Schachowskoi erwählt hatte.

Im April 1856 verließ Glinka abermals Peteraburg und siedelte nach Berlin über, war unter Anleitung seines Lehrers und Freundes Dehn die alten Conanten der abendländischen Kirche noch gründlicher zu studiren. Im Januar des folgenden Jahres 1857 wohnte er, obgleich von schweren Körperleiden befallen, auf besondere Einladung doch noch einem Concerte am königl. preussischen Hofe bei, in welchem, weil Meyerbeer darauf bestanden hatte, auch das Trio aus dem Epilog zur Oper: „Das Leben für den Czaren“, ausgeführt wurde. Allein schon in der Nacht vom 2/14 auf den 2/15. Februar legte der geniale Reformator unserer russisch-nationalen Musik das Zeitliche in einem Alter von nicht vollen dreissig Jahren.

Schon während Glinka's Lebzeiten, zum Theil eben durch ihn zu regerem Leben geweckt, hatten seine Zeitgenossen, besonders aber die Jüngeren unter den Musikschreibern in Rußland überhaupt, sich der vaterländischen Richtung zugewendet, — und gar bald zeigten sich am Kunsthorizonte einige nicht unbedeutende Talente. Dennoch hat bis jetzt noch Keiner derselben Glinka überflügelt, — ja, kaum noch eine gleiche Höhenstufe erreicht, wenn auch mehrere von ihnen gewiß als würdig anzuerkennen sind, unter den Besseren der europäischen Künstler überhaupt ihren Platz einzunehmen.

Obgleich in diesen Skizzen mein Augenmerk vorzugsweise auf die nationale Richtung in den Productionen unserer vaterländischen Componisten gerichtet ist, so wäre es doch unbillig, über die anderweitigen Arbeiten derselben ein Schweigen beobachten zu wollen, weil dieselben gerade nicht immer russische Kunst zum Gegenstande gehabt haben.

Demzufolge gebietet mir die Pflicht eines historischen Berichterstatters, nachträglich noch auf die erste bedeutendere Production Alexej P'wom's hinzuweisen, welche zu Anfange der dreißiger Jahre, also noch vor dem Erscheinen der Glinka'schen Oper, veröffentlicht wurde: ich meine nämlich seine auch im übrigen Europa rühmlich bekannte Umarbeitung des Stabat mater von Pergolese. P'wom hat dieses Werk nicht nur mit moderner effectvoller und gleichwohl der religiösen Stimmung desselben entsprechender Instrumentation versehen, sondern auch einige der Nummern dieser ursprünglich nur zweistimmigen Cantate mit vielem Geschicke für großen vierstimmigen Chor eingerichtet. Besonders grandios erscheint in solcher

Umarbeitung der letzte Satz (in C moll), welcher von P'wom als Hymne für Chor behandelt ist.

Alexej P'wom ist der älteste Sohn des Geheimraths General P'wom, eines seiner Zeit bekannten Dilettanten und Musikkenner's, welcher seit Bartnjanski's 1825 erfolgtem Tode der kaiserlichen Capelle als Director vorstand. Seit frühester Jugend schon wurde der junge P'wom von seinem Vater zum ersten Studium der classischen Musikwerke alt-italienischer (Ducante'scher) und deutscher Schule angehalten. Als Techniker wandte er sich dem Violinspieler zu, und erwarb sich noch vor den zwanziger Jahren sogar den Ruf eines bedeutenden Virtuosen auf diesem Instrumente, obgleich er in socialer Beziehung es vorzog, seine durchaus nur dilettantische Stellung zur Künstlerwelt beizubehalten. Als Componist wurde er 1833 allgemeiner bekannt durch die Musik zur Schukowski'schen, russischen Umarbeitung der bekannten Hymne: God save the king (russisch: Bodahe, Tsarja ebrani). Diese Melodie war nämlich dem Kaiser Nicolaus als für Volksgesang besonders passend vorgestellt worden, und wurde nun demgemäß sofort laut Ulla dem russischen Volke als wohl bestallte Nationalhymne octroyirt.

Es wird Niemandem einfallen zu leugnen, daß diese Melodie in der That außerordentlich schön ist, — ja, daß dieselbe von deutschem Standpunkte aus sehr viel Volksthumlichkeit enthält. Dennoch ist es ebenso augenscheinlich, daß diese uns anbefohlene Nationalhymne (mit Ausnahme allenfalls der gleich am Anfange ertönenden plagalen Accordfolgen) durchaus nichts russisch-Volksthumliches enthält. Denn die melodiösen wie harmonischen Wendungen sind jahnraus und jahnraus solcher Art, wie sie nur in alt-italienischen oder deutschen Kirchencompositionen vorkommen. Man vergleiche nur mit jener Hymne die allbekannte Melodie: „O sanctissima, o piissima“, so wird man sogleich die deutsche Quelle finden, aus welcher die russische Hymne geschöpft ist.

Deshalb wird denn auch diese sogenannte Hymne, oder Nationalhymne, wol in allen Kirchen, Regiments-, Gabeltencompagnien, Theatern und anderweitigen Etablissements des Reiches, wo Chorgesang gelehrt und getrieben wird, an gewissen Staatsfeiertagen ex officio ausgeführt, ist aber trotzdem selbst bis auf den heutigen Tag, — also nach vollen dreißig Jahren officiellen Daseins, — dem Kerne der Nation, d. h. dem Landvolke, vollkommen fremd geblieben, wie sie denn auch dem gebildeten, aber national fühlenden Russen durchaus gleichgültig ist, und nicht den geringsten Eindruck auf ihn hervorbringt. Im Epilog der Oper: „Das Leben für den Czaren“ ist ein prächtvoller, grandioser Chor, dessen Text den Inhalt der Hymne analag ist. Seit einigen Jahren hat man bei Gelegenheiten, wo man sonst die Hymne zu singen pflegte, angefangen zuweilen diesen Chor auszuführen, und meiner Meinung nach thut man recht, weil der letzte durchaus volksthümlicher, ja, sogar christlicher klingt, und schon weit beliebter ist, als die P'wom'sche Hymne. Daher bin ich der festen Ueberzeugung, daß die alte russische Melodie Glinka's überlang oder lang die von der Nation nicht selbst erwählte, Volkshymne verdrängen wird.

Von 1835 bis 1861 bekleidete P'wom — außer anderweitigen, theils militärischen, theils staatsdienstlichen Chargen, — auch noch den Posten des Directors der Hofcapelle als Nachfolger seines Vaters. Darnach bald darauf mit diesem Amte zugleich die Function der Censur geistlicher Compositionen für griechisch-russischen Ritus verbunden wurde, so muß es allerrings

sehr auffallen, daß im Verlaufe der letztgenannten 20—30 Jahre bei uns, außer den zahlreichen eigenen Productionen des Censors, höchst sparsam neue geistliche Gesänge auch anderer Componisten zur Oeffentlichkeit gelangten, obgleich vor dieser Zeit doch Werstowski, Warlamow und besonders der Ober-Geistliche Pjotr Turtchaninow in diesem Musikfache sich mit Erfolg bekannt gemacht hatten. Auch war mir mehrmals Gelegenheit geworden, recht hübsche Compositionen dieser Art von Gavrill Komalin (Dirigenten der Sängercapelle des Grafen Scheremidjew) sowie von Nicolaj Bachmetjew*) in Privataufführungen zu hören, ohne daß diese interessanten Werke das Imprimatur erlangen konnten.

Was nun die in der That durch ihre Menge in Erstaunen setzenden Compositionen Alexej P'row's anbelangt, so glaube ich die zur eigentlichen Musica sacra unserer Kirche zugerechneten ohne Weiteres überspringen zu können, und da seine Opern zu besprechen weiterhin, bei Erwähnung ihrer Aufführungen, eine passendere Gelegenheit sich finden wird, so bleibt mir nur noch übrig, seines unstreitig größten und schönsten Werkes, d. h. seiner eigenen Musik zur Passionshymne: *Stabat mater dolorosa*, sowie seiner Violincompositionen (der Concerte, Phantasien, eines concertirenden Duos für Violine und Violoncell u. s. w.) zu gedenken. Dieses in Form eines Oratoriums ausgearbeitete, in der That höchst preiswürdige Werk P'row's, nicht zu verwechseln mit seiner schon oben erwähnten Bearbeitung der Pergolesi'schen Musik, wurde zu Anfange der vierziger Jahre zum ersten Male in einem der jährlichen Concerte der philharmonischen Gesellschaft ausgeführt, und errang sich allgemeinen und wohlverdienten Beifall. Die Violincompositionen bezeugen eine gründliche Kenntniß des Instrumentes, melodische und harmonische Befähigung und modernen Geschmack, in Verbindung mit der Echtheit der alten classischen Violinschule. —

In der nächstfolgenden Reihe musikalischer Ereignisse, welche bei uns durch den Erfolg der Glinka'schen Opern angeregt wurden, steht chronologisch obenan der erste musikalische Concurrs in Rußland, welchen 1839 die philharmonische Gesellschaft ausrichtete, um damit auch ihr Interesse an der Entwicklung der nationalen Musik vor aller Welt (besonders aber höheren Orts) darzuthun.

Als Aufgabe ward die Composition der Musik zur volkstümlich gehaltenen Ballade Schukowski's „Swätłana“ festgestellt, mit der Bedingung, daß die reflectirenden Concurrenten geborene Russen sein sollten. Zu Preisrichtern wurden, außer zweien Directoren der Gesellschaft: J. F. Fuchs und L. Meß, noch die Componisten und Ehrenmitglieder: Glinka, P'row und Fürst Odojewski eingeladen.

„Wegen glücklich getroffener nationaler Färbung (wie in der officiellen Mittheilung ausdrücklich gesagt war), sowie wegen des darin angebrachten dramatischen Ausdrucks und der Beobachtung der vorgeschriebenen Balladenform“

wurde von sechs eingesandten Compositionen diejenige, welche das Motto führte: „in Deo spes mea“, von allen

*) Nicolaj Bachmetjew (f. Z. Officier im Leib-Garderegimente zu Pferd) hatte sich schon in den dreißiger Jahren durch sein ganz vorzügliches Violinspiel im Bériosschen Centre, sowie durch einige Compositionen für sein Instrument (Concerte und Phantasien) im modernen Style bekannt gemacht, — als gegen das Ende derselben das Erscheinen einer großen Menge sehr niedlicher, mundgerechter und effectvoller Lieder und Romane seinen Ruf noch vermehrte. — Gegenwärtig ist er Director der kaiserlichen Hofcapelle, an Stelle P'row's, welcher Kränklichkeit halber 1861 seine Entlassung genommen hat.

fünf Preisrichtern einstimmig für des Preises würdig anerkannt. Der Componist dieser glücklichen Ballade war der Verfasser des gegenwärtigen Artikels; der angekündigte Preis (eine silberne Pyra zum Werthe von 250 Rub. S.) ward ihm jedoch vorenthalten, weil man ihm das Prädicat „geborener Russe“ streitig machte, „indem sein Vater vor seiner Inmatriculirung in das Buch des russischen Adels, noch für seine „Person Ausländer gewesen sei“. *) — Glinka, Fürst Odojewski und Fuchs protestirten zwar gegen diese Auslegung, welche jedoch in der Generalversammlung der Gesellschaft (meist aus Deutschen bestehend) mit Stimmenmehrheit durchging. Zufolge solchen Scandals unterblieb denn die fernere laut früherer Absicht alljährliche Erneuerung ähnlicher Concurrenzen für Musikcompositionen.

Als zweite, nunmehr erste, jedoch nur einer belobenden Erwähnung werth befundene Composition ward die Ballade des schon früher genannten Kammerjunkers Tolstoj publicirt; jedoch kaum drei Monate später, in einem der Concerte der sehr ehrenwerthen Gesellschaft, wurde noch eine dritte „erste“ Preisballade von Pawel Worodnikow öffentlich ausgeführt. —

Im Winter 1841 gelangte eine einactige Operette nebst kurzem Epiloge: „Parascha aus Sibirien“ (Sibirjatschka) von Dmitrij Struiski (nach einem Drama Polewoj's) zur Aufführung, und ungefähr 6—7 Monate später ein dreiactiges Siederspiel von Michail Bernard (Musikalienhändler in St. Petersburg): „Olga die Tochter des Verbannten“ (nach dem seiner Zeit wohlbekannten Moderomane der Mad. Cottin, welcher übrigens auch dem vorbesagten Drama zu Grunde liegt).

Trotz einiger, nach Struiski's Art, mehr barock als originell gehaltenen Stellen seiner Operette, läßt sich gleichwohl diesem Componisten eine gewisse Begabung, sowie technisches Wissen nicht absprechen. Auch mag die Schuld, daß dieses Werkchen sich nicht auf der Bühne erhalten hat, wol nicht am gänzlichen Mangel genügender Lebensfähigkeit gelegen haben, und noch weniger an der Ausführung (denn die beiden Hauptpartien, in den Händen Petrow's und seiner Gattin, wurden zur möglichsten Geltung gebracht), — sondern vielmehr (wie ich glaube) daran, daß diese Operette ihrem Inhalte nach hätte weit mehr national gehalten werden müssen; und daß das Publicum der Zwischenacte sich schon als entwöhnt erwies. Bei der Composition Bernard's aber kam zu diesen Ursachen noch die übermäßige Länge des Dramas, sowie die wirkliche Talentlosigkeit und die wissenschaftliche Unreife eines nur dilettantischen Clavierpielers.

Im Frühjahr 1843 war Petersburg so unaussprechlich glücklich, in Concerten die Ueberreste des einst so berühmten Gesanges der „Diva“ Pasta und des „incomparable“ Giam-Battista Rubini zu hören und fand, trotz der bei diesen Halbgöttern der Kunst schon längst entflohenen schönen Zeit der Jugendstimme, den Gesang derselben dennoch so herrlich, so reizend, so labend, daß in sehr kurzer Zeit eine Subskription zu Stande kam, welche es der kaiserlichen Theaterdirection ermöglichte, zum dritten Male endlich in diesem Jahrhundert wieder eine italienische Oper in Petersburg zu begründen. So

*) Die Pyra sollte erst dem als zweitbestes anerkannten Werke zugesprochen werden; weil ich aber Protest erhob, indem ich wol gerne dem Preise, aber nicht meinem Rechte entsagen wollte, — so verblieb sie der Gesellschaft. Dadurch aber wurde nun die ganze Geschichte sehr lächerlich und das Ansehen der Gesellschaft sonst außerordentlich.

hatte denn die russische Nationaloper abermals eine furchtbar drohende Rivalin erhalten. Doch aber ließ sich, — wenigstens für die erste Zeit — keine völlige Desertation des Publicums befürchten. Fiel auch den berühmten Signorens die ganze Modewelt unbedingt zu, — zog die in der That wunderbare Gesangsausführung auch selbst bessere Musilliebhaber zauberisch an, so konnte exclusiv-italienische Musik doch die Letzteren nicht befriedigen. Waren also die Gesangskräfte der italienischen Oper *) denen der russischen (wie natürlich) bei weitem überlegen, so bot das Repertoire der letzteren eine größere Abwechselung und größere Frische der Neuheit für denjenigen musikalisch gebildeten Theil des Publicums, welcher außer Gesang auch wirkliche Musik verlangt. Ein solcher Theil aber hatte in der That sich schon in Petersburg entwickelt, und zog, selbst mehr und mehr heraufziehend, stets neue Jünger in seinen Kreis herein. Es waren eben noch die Folgen des kräftigen Anstoßes in der Kunst von 1836!

Die Gesellschaft unserer Nationaloper bestand zum Theil immer noch aus den von Cuvos herangebildeten Sängern und Sängerinnen, obschon dieser ihr alter Lehrer und Führer seit zwei Jahren dahingeschieden war. Frä. Stepanowa hatte sogar mehr Sicherheit und Reinheit erlangt, auch an Kraft und Volubilität zugenommen; nur Eines fehlte ihr, um eine große Sängerin zu sein. Leider aber war es das Beste, was mangelte: nämlich die Seele des Tones, welche allein demselben Fülle, Wärme, Sympathie verleiht. Der Klang der Töne war bei Frä. Stepanowa dünn und kalt. Dafür entschädigten aber der volle Ton und die Seelengluth, welche aus dem Gesange und dem Spiele des Ehepaares Petrov zu größter dramatischer Wahrheit erwachsen. Der junge Tenor Leonow (Charpentier) hatte einstweilen nur gleiche Vortheile hinsichtlich des Gesanges; — sein Spiel war damals gerade das Gegentheil von dem, zu was es sich in späterer Zeit ausbildete, wo er denn freilich nicht mehr über eine noch jugendliche Stimme zu disponiren hatte.

Ein neu hinzugekommener Bassist, Smirnow, mit einer sammetnen Stimme, hat sich nicht länger als zwei Jahre (1836—1838) gehalten; er fiel der Bewunderung junger Kaufleute zum Opfer, welche seine Anlagen durch ihm zu Ehren veranstaltete Orgien allmählig ertödteten. Auch waren noch geringere Kräfte hinzugekommen, die aber, noch unter Cuvos, begonnen hatten ganz tüchtig mitzuwirken, wie z. B. die Frä. Semjonowa **) und Levejeva.

Die Vorstellungen waren also damals, wenn nur die einzelnen Leistungen in Rechnung gezogen wurden, ganz leidlich, manches Mal sogar genügend gut; dennoch mangelte dem Ganzen die Kraft der innern Beseelung, das magnetische Fluidum eines genialen Leiters. Denn des lebensprühenden Cuvos' Nachfolger am Tactpulte, der Violinspieler und Concertmeister Carl Albrecht, war zwar ein sehr gelehrter Musiker und Theoretiker, ein wahrer Partiturenfresser (wie man zu sagen pflegt), aber eiskalt; er dirigitte scharf und sicher, — aber schon mehr mit der Sicherheit eines Mälzel'schen Metronoms. Dabei war er nie Sänger gewesen.

*) J. B. Sgra. Viarbot-Garcia, Nissen, Albani (welche Petersburg damals nicht genug zu würdigen wußte, nur weil sie noch keinen europäischen Ruf hatte), Rubini, Tamburini, Quascho u. A.

**) Sie wurde bald darauf zur Oper nach Moskau versetzt, und bildete sich dort durch Fleiß und Nachdenken zu einer außerordentlich bemerkenswerthen dramatischen Sängerin aus, so daß sie auch jetzt noch als die begabteste dort gelten kann.

Und das mag im Ganzen genommen wol der Hauptgrund gewesen sein, weshalb in unserer Oper kein Fortschritt sich bemerkbar machte: es war, als bliebe eben Alles nur so, wie es Albrecht nach Cuvos' Tode vorgefunden hatte; es schien ein ganz ehrenhafter Ruhestand in der Entwicklung eingetreten zu sein. Die Natur duldet nun aber einmal keinen Ruhestand, kein Stillstehen. Schon nach wenigen Jahren, als die Mitglieder der russischen Oper theils ausgeschieden waren, (wie z. B. die Frau Petrova), theils an Kraft der Stimme eingebüßt hatten (wie Frä. Stepanowa), oder an Frische (wie Leonow); als die Anfänger und Anfängerinnen auf der Bühne, wegen Mangels an einem zuverlässlichen und im Gesange wohl unterrichteten Leiter, sich selbst und allenfalls der Masse der Zuhörerschaft überlassen blieben, und aus diesem Grunde glücklich und sicher in das Reich der Geschmacklosigkeit, oder vielmehr des verderbten Geschmacks geriethen, erwies sich deutlich die Armuth, der völlige Banquerott unserer Nationaloper! Der einzige Petrov war natürlicher Weise nicht im Stande, als ein zweiter Atlas das ganze in sich verfallende Gebäude allein aufrecht zu erhalten. Es war ja schon mehr als nur verdienstlich, daß durch sein Mitwirken zum öftern das Zusammenstürzen noch einiger Massen verhindert wurde: was wäre ohne ihn aus so manchem Ensemblestücke geworden! —

Die Direction hätte freilich mit einigem wenigen Aufwande von Aufmerksamkeit und Sorgfalt der ganzen Sache gar leicht aufhelfen können. Es bedurfte ja eben nur einiger neuer Mitglieder mit vollen frischen, jugendlichen Stimmen, an denen doch in Rußland wahrhaftig kein Mangel ist; — es bedurfte eines tüchtigen Gesang-Lehrers aus der alten guten Schule; — eines Capellmeisters, welcher immerhin weniger gelehrter Contrapunctist sein mochte, aber dafür desto mehr Geist und Sinn für die Poesie in der Kunst besitzen mußte, der die Tendenz und Aufgabe einer Nationaloper verstanden, begriffen und mit Leib und Seele erfaßt hätte! Glinski hätte auf diesen Posten hingepaßt, wenn andrerseits eben das Poetische in ihm sich in die engen Schusterleisten der bürokratischen Ansichten unserer Theaterintendantur hätte zwängen lassen. Wir gelangen auf diese Weise wieder zu dem schon oft berührten Krebsgeschaden, wir sind genöthigt, das eigentliche Uebel nicht nur unserer Kunstzustände, sondern all und jeder Zustände in Rußland zu berühren: überall nämlich muß ein General, eine Excellenz an der Spitze der Leitung stehen in allen Fächern, — auch wenn Mutter Natur ihn höchstens nur zum tapfern Haiden, oder zum glänzenden Hof-Parquetmanne geschaffen hätte! In den vierziger Jahren hatte die Direction auch ohne die „vermaledeite“ Nationaloper den unglücklichen Kopf voll von Sorgen wegen der unzähligen Anforderungen nicht sowol an die italienische Oper, als vielmehr seitens der italienischen Oper. Es blieb ihr also gar wenig Zeit wie Luft übrig, sich noch nach dem Befinden der Nationaloper umzuschauen, oder gar dieselbe in radicale Behandlung zu nehmen. Auch that ja die Direction, — vom erhabenen Standpunkte ihrer An- und Ausichten hinsichtlich russischer Kunst, — Alles, was ihr eben Alles zu sein schien: sie ließ sich nämlich bewegen, „Lente, recht viele Lente“ zu engagiren, um die Gesellschaft der Nationaloper recht vollständig, recht zahlreich zu machen; und wahrhaftig: der quantitative Bestand der letzteren ist seit jener Zeit in der That stets außerordentlich brillant gewesen! Schade nur, daß die Qualität der Sänger und Sängerinnen mit ihrer Unzahl (anders vermag ich es nicht zu nennen) keineswegs rechten Schritt hat halten wollen! Wer hätte sich also noch beklagen dürfen? Standen doch

in den Ausgabebüchern, in den Rollen-, Repertoire- u. s. w. Büchern deutlich verzeichnet so und so viel Stüd Soprane, so und so viel Köpfe Tenore, so und so viel Paar Bässe! Ob diese „väterliche“ Sorgfalt der Direction um den „Vollbestand“ der Oper den Anforderungen der Kunst entsprach, wer hätte diese Frage eindringlich zur Geltung bringen sollen? Das Publicum? Aber wo war dasselbe zu finden? Denn diese Masse, welche seit ungefähr 15—20 Jahren die Tempel Thalia und Melpomenes überfluthet hat, um dort, je nach Laune, gymnastische Klatsch- oder Zischübungen anzustellen, oder die Lungen durch zwanzigmaliges Herausbrüllen der hübschesten Sängerinnen zu stärken, — das wird man doch unmöglich ein Publicum nennen wollen? — Die Kritik? — Sehr schön — aber welche? Etwa die den Künstlern entweder verkäufliche oder aus ähnlichen Rücksichten feindliche? Oder diejenigen geist- und kunstlosen Staarmagpfeifereien, die immer das Lied wiederholen, welches die große Masse ihnen vorgesungen, und somit die letztere im Glauben an ihre kritische Befugtheit, an ihr Nie-irren bestärkt? Die einzig wahre, der Kunst nur um der Kunst willen dienstbare Kritik aber, kommt sie denn irgendwo zur Anerkennung? Um so seltener also wol dort, wo Theater und Oper Institute sind, die auf Kosten des Staates unterhalten werden, weshalb denn die mit der Leitung derselben betrauten Bureaukraten sich auch herzlich wenig um ein größeres oder geringeres Deficit in den Einnahmen kümmern, und nur ihr eigenes Interesse, nie aber die Wünsche des kunstgebildeten Publicums zu berücksichtigen geneigt sich finden lassen.

(Fortsetzung folgt.)

Mendelssohn's Briefwechsel.

Von

J. Brendel.

(Fortsetzung.)

Außer den Briefen an seine Familie sind es die an Künstler gerichtete, welche uns zunächst interessieren. Es finden sich aus dieser Kategorie eine ziemlich Anzahl in der Sammlung; er schreibt an Moscheles, Spohr, Ferd. Hiller, Eduard Frauch, Ferd. David, Gade, Otten, Julius Stern u. A. Mit dem Prediger Schubring in Dessau bespricht er die Texte zu seinen Oratorien. Die Gründung des Leipziger Conservatoriums und die an ihn ergangene Einladung nach Berlin zu einer ähnlichen Wirksamkeit veranlassen ihn zu Darlegungen mehr officiellen Charakters. Bemerkenswerth ist auch eine Eingabe an den Leipziger Stadtrath, und der Eifer, mit dem er sich des Orchesters und der Aufbesserung der pecuniären Stellung desselben annimmt. An ihn ergangene Einladungen zur Direction von Musikfesten geben ihm Gelegenheit, seine Grundsätze nach dieser Seite hin zu entwickeln. Endlich sind es Briefe an nahestehende Freunde, sowie an hervorragende Persönlichkeiten aus verschiedenen Ständen und Berufsclassen, welche den Reichthum seiner Beziehungen uns vor Augen führen, und der Sammlung Werth und Interesse verleihen.

Gleich auf der ersten Seite finden wir in einem an den Prediger Bauer gerichteten Briefe vom Jahre 1833 eine charakteristische Bemerkung. Er sagt:

„Ich will sterben, wenn ich so recht deutlich verstehe, was du mit Deiner letzten Frage und Erörterung meinst, und was ich darauf antworten soll. Die Allgemeinheit, und alles was aus Aesthetische streift, machen mich gleich ganz betäubt und stumm.“

Es ist das ein specifisch künstlerischer Ausspruch, und unter gewissen Einschränkungen auch das Richtige. Ganz von dem Allgemeinen, ganz vom Aesthetischen abstrahiren, kann auch der Künstler nicht, namentlich in unserer Zeit, wo es sich um die Gewinnung neuer Grundlagen für das gesammte Kunstschaffen handelt. Ohne Anregungen aus diesen Sphären erhalten zu haben, sinkt der Künstler leicht zum geistig unfreien Handwerker herab, selbst bei reichster Begabung. Aber es ist demselben gemein hin entsprechender, wenn ihm die Untersuchungen darüber erspart bleiben, wenn er sich vielmehr auf die Resultate derselben beschränken, diese als fertige Lehren sich aneignen, und sogleich ins Concrete umsetzen kann. Insbesondere ist eine solche specifisch-musikalische Künstlernatur, auch in dieser Beziehung mehr an ältere Vorbilder erinnernd, während die Gegenwart allerdings zum Theil andere Anforderungen stellen muß, um eine Menge des principiell nicht mehr Stichhaltigen endlich über Bord zu werfen.

Sehr bezeichnend ferner ist, wenn er den nächstfolgenden, ebenfalls an den Prediger Bauer gerichteten Brief mit den Worten beginnt:

„Meine Arbeit, an der ich in der vorigen Zeit manche Zweifel hatte, ist beendet, und hat mich wieder Erwarten, jetzt wo ich sie übersehe, selbst gefreut. Ich glaube, es ist ein gutes Stüd geworden, und es sei wie es wolle, so fühle ich, daß ein Fortschritt drin ist, und nur darauf kommt es an. So lange ich das Gefühl habe, weiß ich, daß ich lebe und glücklich bin, und die Zeit des vorigen Herbstes, wo ich daran irre war, ist die bitterste die ich nur denken kann, und je erlebt habe.“

Mendelssohn trat jetzt seine Stelle in Düsseldorf an. Er schreibt darüber u. A. vom 26. October 1833 an seine Schwester Rebecca Dirichlet in Berlin:

„Fatal war mirs, daß ich unter allen hiesigen Musikalien keine einzige erträglich ernsthafte Messe fand; nichts von älteren Italienern, lauter moderner Spectakel. Ich bekam Lust meine Domänen zu bereisen und gute Musik zu suchen; sah ich denn Mittwoch nach dem Verein im Wagen, fuhr nach Elberfeld, und trieb die Improperien von Palestrina, die Misereres von Allegri und Bai, und auch die Partitur und Stimmen vom Alexanderfest auf, nahm sie gleich mit, und fuhr nach Bonn. Dort kramte ich die Bibliothek allein durch, weil der arme Breidenstein so krank ist, daß er schwerlich auskommen wird, — doch gab er mir die Schlüssel und ließ mir alles. Ich fand prächtige Sachen, und nahm von dort wieder 6 Messen von Palestrina, eine von Lotti, eine von Pergolesi, und Psalmen von Leo, Lotti u. mit. Endlich in Köln trieb ich die besten alt-italienischen Stücke auf, die ich bis jetzt kenne, namentlich zwei Motetten von Or. Lasso, die ganz wunderherrlich sind, noch ernster und breiter, als die beiden Crucifixus von Lotti. Eines davon „Populus meus“ singen wir nächsten Freitag öffentlich in der Kirche.“

Seinem Vater berichtet er unterm 28. December 1833:

„Es ist doch ein lebendiges Volk in Düsseldorf. Die Don Juan-Geschichte hat mich bei alledem amüfirt, obwol sie wild genug war, und Immermann ein heftiges Fieber vor Aerger bekommen hat.“

Immermann und Mendelssohn nämlich hatten sich zu einer Anzahl von Theater-Aufführungen vereinigt, welche sie Mustervorstellungen nannten. Dies legte ihnen ein Theil des Publicums als Arroganz aus, und da auch die Preise erhöht wurden, entstand bei der ersten dieser Aufführungen der Pöbel, von dem Mendelssohn weiter schreibt:

„Da Du liebe Mutter Zeitungen lesen magst, so sollst Du im nächsten Briefe alle gedruckten Acten über die Geschichte, die die ganze Stadt drei Tage lang beschäftigt hat, erhalten. — Nachdem der grand

scandale angefangen hatte, der Vorhang dreimal gefallen und wieder aufgezo-gen worden war, — nachdem sie das erste Duett des zweiten Acts durchgesungen hatten, ohne vor Pfeifen, Trommeln und Brüllen gehört worden zu sein, — nachdem sie dem Regisseur die Zeitung auf's Theater geworfen hatten, damit er sie vorlesen solle, und der darauf sehr pliquirt weggegangen war, und der Vorhang zum viertenmale fiel, wollte ich meinen Stuhl hinlegen, aber ihn wahrhaftig lieber den Kerls an den Kopf werfen, als es wieder ruhig wurde, — die Schreier waren heiser geworden, die ordentlichen Leute lebhafter, kurz wir spielten den zweiten Act unter tiefer Stille und vielem Applaus weiter, und durch. Nachher wurden Alle heraus gerufen, — keiner kam, und Immermann und ich conferirten im Pulverdampf des Feuerwerks, zwischen den schwarzen Teufeln, was zu thun sei. Ich erklärte, bis das Personal und ich keine Satisfaction hätten, dirigirte ich die Oper nicht wieder; — zugleich kam eine Deputation von mehreren aus dem Orchester, die wieder erklärten, wenn ich die Oper nicht dirigirte, würden sie nicht spielen; — nun jammerte der Schauspieldirector, der zur nächsten Vorstellung schon alle Billets verkauft hatte, — Immermann fuhr alles um sich her an; — mit solcher Grazie verließen wir beide das Schlachtfeld. — Den andern Tag stand an den Eiden, wegen eingetretener Hindernisse u., und wo man auf der Straße ging, war von nichts die Rede als vom Scandal. Die halbe Zeitung voll Anzeigen darüber; der Urheber verantwortete sich, — behauptete, er habe trotz alles dessen einen großen Genuß gehabt, als den er mir und dem Personal dankbar sei, — nannte sich, und da er Regisseursekretär ist, so ließ ihn der Präsident kommen, rüffelte ihn schrecklich, schickte ihn dann zum Director, der ihn wieder schrecklich rüffelte, — den Soldaten, die Theil genommen hatten, ging es von ihren Chefs eben so, der ganze Verein zur Beförderung der Kunst erließ ein Manifest, worin er um Wiederholung der Oper bat und auf die Störungen schalt, — das Theater-Comité zeigte an, wenn die geringste Unterbrechung in seinen Vorstellungen wieder vorkäme, würde sichs sofort auflösen, — ich ließ mir eine Ermächtigung vom Ausschuss geben, die Vorstellung zu beendigen, für den Fall daß gestimmt würde; vorigen Montag sollte es eigentlich wiederholt werden, — den Morgen hieß es allgemein, der Regisseur solle ausgetrommelt werden wegen seiner unheimlichen Plaquirtheit; nun kriegte Jedermann das Fieber, und ich versichere, daß ich mit sehr unangenehmen Gefühlen ins Orchester zum Anfang hinunterging, weil ich beim kleinsten Scandal die Vorstellung endigen wollte. Aber gleich wie ich aus Pult trat, empfingen sie mich mit vielem Applaus, riefen dann nach einem Tusch, der mußte mir dreimal gebracht werden, unter einem Teufelspectakel, dann wurde es mäusechenstille, alle einzelnen Kammern erhielten ihren Applaus, kurz das Publicum war nun eben so artig, wie vorher ungebärdig. Ich wollte, Ihr hättet die Vorstellung gesehen; einzelne Sachen, bin ich überzeugt, können nicht schöner gehen als den Abend; das Quartett z. B. und den Geist im letzten Finale, fast der ganze Leporello, waren wirklich prächtig, und ich hatte große Freude daran. — Besonders ist mirs lieb, daß die Sänger, die, wie ich höre, Anfangs gegen diese Mustervorstellungen und mich persönlich gestimmt waren, sich jetzt für mich todtzuschlagen lassen und die Zeit gar nicht erwarten wollen, bis ich wieder eine Oper gebe. Jetzt bin ich zum Weihnachten hierher gefahren, mitten durch den eistreibenden Rhein bei Köln durch, und habe hier ein Paar angenehme stille Tage verlebt. —

Weiter schreibt er in ähnlicher Stimmung am 16. Januar 1834 an seine Familie:

„Hier geht es lustig her, und neben jedem Mummelad am Himmel hängt eine Geige, d. h. er hängt ganz voll; eben komme ich aus der Symphonieprobe, wo ich zum erstenmale in meinem Leben eine Partitur entzwei geschlagen habe, vor Aerger über die dummen Musiker, die ich mit dem 3/4 Tact förmlich plütere, und die doch immer noch mehr Futschbeutel brauchen; — dazu prügeln sie sich gern im Orchester; —

das dürfen sie nun aber bei mir nicht, und so muß zuweilen eine hariose Scene aufgeführt werden. — Beim „glücklich allein ist die Erde die liebt“ habe ich also zum erstenmale eine Partitur entzwei geschlagen, und darauf spielten sie gleich mit mehr Ausbruch.“

Uebrigens ergötzlichen Schilderungen aus dem Leben in Düsseldorf erinnere ich mich noch aus ähnlichen Mittheilungen die er später in Leipzig zum Besten gab.

(Fortsetzung folgt.)

Emanuel Bach's Clavierfonaten

neu herausgegeben von

H. v. Bülow.

(Leipzig u. Berlin, Bureau de Musique von E. F. Peters.)

Diese Sammlung enthält sechs Sonaten, (in F moll, A moll, A dur, G dur, D moll, As dur, im Preise von 15—20 Mgr.) welche der Hr. Herausgeber zugleich einer Bearbeitung unterzogen hat. Dem ersten Hefte ist ein ausführliches Vorwort beigegeben, worin sich derselbe über die dabei befolgten Grundsätze ausspricht.

Wir machten schon vor einiger Zeit durch eine Notiz auf dieselbe sehr bemerkenswerthe Unternehmung aufmerksam, und theilen heute zu demselben Zweck (mit Bewilligung des Hrn. Verlegers) einen Auszug aus der vorausgeschickten Einleitung mit, um unsere Leser mit dem Verfahren des Hrn. v. Bülow näher bekannt zu machen.

Derselbe sagt:

Das Unternehmen einer Wiedererweckung der Claviercompositionen des zweiten Sohnes vom großen Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach's (geb. 1714 zu Weimar, gest. 1788 zu Hamburg), des Vorläufers Haydn's und Mozart's, des Schöpfers des neueren freien Clavierstils, findet seine Rechtfertigung in der Sache selbst, in der geschichtlich ebenso anerkannt feststehenden Bedeutung dieser Compositionen, als in der thatsächlichen Unbekanntheit des großen Publicums und der Mehrzahl der Musiker mit denselben.

Er bemerkt dann weiter, daß der gegenwärtige Moment in Folge der günstigen Aufnahme, welche die neuherausgegebenen Orchester suites Em. Bach's in den letzten Jahren gefunden haben, jedenfalls ein günstiger sei, und fährt dann fort:

Um nun diesen Zweck so vollständig als möglich zu erreichen, schien mir als zunächst erforderliches Mittel geboten zu sein: eine sorgfältige Auswahl in der Wiedererweckung der Werke des Meisters, eine Beschränkung auf Mittheilung derjenigen Compositionen, in welchen seine Vorzüge und Eigenthümlichkeiten am Lebendigsten und Gedrängtesten zur Anschauung kommen. Daß das unserer Zeit Mittheilungswürthe derselben auf gegenwärtige sechs Sonaten zu begrenzen sei, bin ich fern zu behaupten: ebenso unersprießlich dünkte mir aber eine Gesamtausgabe, geeignet vielleicht zur Befriedigung des philologisch-antiquarischen Interesses der Musikgelehrten „par excellence“, unverträglich mit der Absicht, das größere Publicum zu bereichern, dessen theilhaftes Interesse durch Ueberfluß an Material der Gefahr der Abstumpfung leicht anheimfällt. Ich erinnere an den überraschenden Nichterfolg der Wiener Gesamtausgabe der Clavierstücke Domenico Scarlatti's, deren Platten bereits wieder eingeschmolzen worden sind. Die von mir getroffene Auswahl genügt vorläufig, die künstlerische Individualität des überaus fruchtbaren Tonsetzers, der sich, wie es bei großer Productivität in einem noch wenig entwickelten Gebiete zu gehen pflegt, in manchen seiner Arbeiten häufig wiederholt, ab schreibt und neu um schreibt, nach ihren wesentlichsten, glänzendsten Seiten kennen und würdigen zu lernen.

Der Hr. Herausgeber spricht hier einen sehr bedeutsamen Grundsatz aus, der bei allen ähnlichen Unternehmungen ganz unbedingt die vollste Berücksichtigung verdient. Das philologisch-antiquarische Interesse ist streng zu scheiden von dem künstlerischen. Durch die Ueberfülle des dargebotenen Materials bei Gesamtausgaben wird das Publikum, sobald es sich um einen Autor handelt, der nicht seinen ganzen Umfang nach in allen seinen Werken lebendig zu erhalten ist, lediglich abgelenkt, und somit das Gegenheil von dem erzielt, was eigentlich beabsichtigt wurde. Ja selbst bei Größen ersten Ranges läuft Vieles unter, was, unter dem Gesichtspunct der Zugänglichkeit, besser auszuschreiben wäre. Es gilt das von dem literarischen Gebiet ebenso sehr, wie von dem musikalischen. Oder würde nicht z. B. Goethe Vielen zugänglicher sein, wenn ihnen das Wichtigste händlicher dargeboten würde, und sie nicht erst gewöhnt wären, das Holbe aus der Masse sich herauszusuchen?

Es heißt dann weiter:

Nicht minder als von der Nothwendigkeit einer Auslese wurde der Herausgeber von der einer „Bearbeitung“ überzeugt, welches Wort man nicht anspruchsvoller noch anspruchloser aufzufassen hat; als etwa in dem Sinne einer Uebersetzung aus der Clavier Sprache des achtzehnten in die des neunzehnten Jahrhunderts, aus dem Clavierischen in das Pianofortische, wenn mit dieser barbarische Wendung gestattet werden kann.

Ich glaube in dieser Ansicht bei Sachverständigen auf keinen Widerspruch zu stoßen, ich hoffe für das Verfahren, welches ich ihr gemäß beobachtet, sogar Billigung zu finden. Nicht ohne stütziges Zutrauen, sondern einem ziemlich gewissenhaften und andauerndem Studium des Werkes des Componisten bin ich dabei gefolgt. Der zweite Theil seines noch heute unschätzbar wichtigen theoretisch-praktischen Werkes „Vorschuch über die wahre Art Clavier zu spielen“ (Dritte Auflage, 1767. Leipzig.) — mir warnen dasselbe in der Schilling'schen Verbalhornisirung zu lesen — enthält in der Vorrede vom Accompagnement Grundsätze, auf die ich berufend, mein von wirklicher Pietät, nicht von Buchstabenpietät dictirtes Verfahren der Absolution sich sicher hält. Ein vereinzelttes Experiment, das ich früher bei einem zweistimmigen Mondo des Autors vorgenommen, indem ich es für die „klassische Anthologie“ der Schlesinger'schen Verlagshandlung vierstimmig gesetzt und ulancirt habe, hatte sich kompetenter Gutheißung zu erfreuen und bekräftigte mich somit von der Thunlichkeit einer derartigen Bearbeitung. Ausführung der häufig gar zu mageren Begleitung durch passende Mittelsstimmen, Verklüftung mancher bedenklich aphoristischen Passagen, bestehende Colorirung einzelner, flüchtig skizzirter Umrisse, endlich sorgfältig detaillirte Vortragsbezeichnung — darauf beschränkt sich meine That, in der ich stets nach Analogie derjenigen Stellen, wo der Meister seine Praxis im vollstimmigsten Satz zur Anwendung bringt, zu retouchiren getrachtet habe. Eine Vergleichung mit dem Original wird fähigen Musikverständern Selbstevidenz geben, mein Streben nach möglichster Discretion bewahrt zu sehen: so sehr ich mich gehütet habe, moderne musikalische Lebensarten unterzuschleichen, so sehr habe ich es vermieden, zur Belebung des Satzes jene trivialen Auskunftsmittel anzuwenden, die bei C. Ph. Em. Bach's Nachfolgern, namentlich bei Haydn, eine so große Rolle spielen und ihrem Ursprung nach unter dem Namen „Werthe'sche Vögel“ bekannt sind.

Betreffe eines dritten Punctes bejaud ich mich längere Zeit im Schwanken: ich meine das Capitel der Vergleichen, der „Manieren“, wie der technische Ausdruck der Zeit lautet. Gestützt auf die zudem offen vor den Claviercomponisten des vorigen Jahrhunderts eingestanden Thatsache, daß das Unvernünftige gefanglicher Festhaltung und Verbindung auszuhaltender Töne bei den damaligen Clavichorden die Nothwendigkeit der Ueberhandnahme jener „Manieren“ hervorgerufen,

war das bei einer ersten Kenntnisaufnahme sehr natürliche Vorurtheil des Widerwillens gegen das Schnörkelwesen anfangs auch das meinige und ich glaubte durch eine fast schlechtthinnige Ausmerzung der mitunter ziemlich unangenehmen „agréments“ die Schwierigkeit zu einer bequemen und populären Erlebigung zu bringen. Nach vertraulicherem Einleben in diesen Verzierungssyl jedoch überzeugte ich mich, daß eine solche Radicalmethode sehr wesentliche und selbst reizvolle charakteristische Momente zerstören würde und nur an solchen Stellen eintreten dürfe, wo Ueberladung mit „Manieren“ eine nach heutigen Begriffen handgreifliche Geschmacklosigkeit ergäbe. Ich habe mich daher entschlossen, die meisten jener „Manieren“ beizubehalten, durch vorschriftsgemäße Ausschreibung verschiedener ihrer complicirten stenographischen Zeichen die Lesbarkeit des Spielers zu klären und zu erleichtern, so daß die Mühe ungewohnter Besinnens auf die Interpretation derselben den Fluß und Verlauf der Ausführung nicht zu stören hätte.

Was übergehen, als nicht unmittelbar hierher gehörig, was der Hr. Herausgeber in weiterer Ausführung dieses Capitels speciell noch beibringt, und füge nur noch die Bemerkungen desselben über sein Verhalten, was das Melodische und Harmonische betrifft, hinzu. Es heißt in Bezug darauf:

Im melodischen und auch in harmonischer Beziehung habe ich selbstverständlich dem Meister keine zweifelhaften Verbesserungen aufzulegen; in rhythmischer habe ich mich da zu Gunsten einer minderen freien Bewegung der Vögel wie der Begleitungsfiguren nachgeholfen. Vorzuwerfen hätte ich mir nur die Unterschlagung zweier grammatischlicher Aehnlichkeiten von großer Seltenheit, denen gegenüber ich mich „reactionär“ verhalten zu müssen geglaubt habe. Dieselben befinden sich über folgenden sich vielmehr — in der F-moll-Sonate: der zweite Satz enthält kurz vor dem Eintritte des dritten Theils, der Rückkehr des Hauptmotives im F-moll eine ziemlich wunderbare Ellipse, oder Apokopese, die mir zu lang erschien, als daß sie nicht hätte vermittelt werden sollen. Nach dem Septaccorde von E-moll pp trat F-moll forte ein. Die andere Aehnlichkeit fand im Durchführungstheile des ersten Satzes: ein stark-lalophonies Anatoluth, welches eventuell als Nachlässigkeit hätte ausgelegt werden können.

Es wäre dabei auf einen Anspruch Horl's, der eine Nachfertigung dieser Stellen in einer besonderen Abhandlung unternehmen hat, Rücksicht genommen.

Endlich heißt es:

Der Leser gestatte mir, diese Zeilen mit den Worten zu schließen, welche Lessing's Vorrede zu seiner Ausgabe von Friedrich von Logau's Eingebildeten an das literarische Publicum (5. Mai 1759) richtet, Worte, die für unsere musikalische Gegenwart am Platze sind:

„Werden die Liebhaber der Poesie an unfrem alten Dichter einigen Geschmack finden, so freuen wir uns, daß dadurch die Beschuldigung immer mehr entkräftet werden wird, als ob wir Neuere anstatt von der Bahn des Natürlichschönen abgewichen wären, und nichts mehr empfinden könnten, als was auf einer gewissen Seite übertrieben ist.“

Es ist damit zugleich die beste Empfehlung für das ganze Unternehmen ausgesprochen.

Correspondenz.

Leipzig, den 9. September.

Am 6. September trat Frä. Jenny Mejo vom Hoftheater zu Schwerin als Gast im „Maurer und Schlosser“ auf. Verhindert dieser Darstellung betheiligen, besuchten wir die gestrige, die zweite, an welcher sie theilhaftig war. Obgleich das Schneider'sche Quodlibet:

„Die Familie Fliederblätter“ und die Offenbach'sche Operette: „Die Verlobung bei der Laterne“ zu denjenigen Piecen gehören, welche einer Sängerin kaum erlauben, ihre wahren Gesangsfähigkeiten genügend zu entwickeln, so stellte es sich dennoch mit Gewißheit heraus, daß Frä. M. eine frische, kräftige und recht biegsame Stimme besitzt, welche sie zu Partien in wirklichen Opern berechtigt. Das bewies sie durch ihren Vortrag der Ariette des Romeo, sowie des eingelegten Walzer's von Ardit (il baccio), — einer übrigens durchaus geschmacklosen Modecomposition! Bei alldem dürfen wir uns nicht verhehlen, daß ihrem Vortrage, die eigentliche, feine Abrundung, die elegante Gesangsmanier noch fehlt. Aber das darf nicht bestreben, wenn man die Erbärmlichkeit der Stücke in Erwägung zieht, in denen Frä. M. vermöge ihres Kollensachs Beschäftigung findet. Muß denn nicht durch das bunte Glitterwerk handwurftartiger und characterloser Duodlibets und Offenbach'scher frecher Musikparodien, — jede, selbst die feinste Gesangsmanier ausarten? Muß nicht das unvermeidliche Fete Ca- rilliren des hochdramatischen Ausdrucks endlich jeden Ausdruck verwischen, wie es schon den Geschmack des Publikums verborben, wir möchten sagen, verunehrt, befudelt hat!

Wir hatten Gelegenheit das in der letzten Nummer in einer Correspondenz aus Sondershausen ausführlicher besprochene Künstlerpaar, Herr und Frau Langhans privatim zu hören. Dieselben spielten zusammen die zweite schon in Nr. 1 des 55. Bandes besprochene Sonate von Joachim Raff für Pianoforte und Violine, Op. 78, und dann Frau Langhans allein die in voriger Nr. erwähnte, sehr wirksame Transcription des Scherzos aus einem Streichquartette Cherubini's. Wir freuten uns, in das von unserm Correspondenten über die künstlerischen Leistungen Beider Gesagte einstimmen zu können. In derselben Privatgesellschaft hörten wir von Frä. Josephine Wondy aus London auch noch eine Nummer der „Schweizerreise“ ebenfalls eine Composition J. Raff's. Die junge Künstlerin beurfundete nicht gewöhnliche Virtuosität, und brachte die feurige brillante Pièce durch ihr elegantes und kräftiges Spiel zur Anerkennung.

Eisenberg.

Am 30. August wurde hier der zweite Sängertag des Oesterreichischen Sängerbundes abgehalten. Festzug und Hauptaufführung waren vom besten Wetter begünstigt. Letztere wurde geleitet vom Bundesdirector, Capellmeister Wilhelm Tschirch aus Gera und dem Hoforganisten A. Feller aus Eisenberg. Das Programm enthielt neun Nummern, unter denen sich drei neue Compositionen befanden: „Wachet auf!“ von A. Feller, „Reise und laut“ von E. Toller und „Scheidegruß an die Sonne“ von Wilhelm Tschirch. Letztere hatte sich sowohl bei den Sängern wie bei den Zuhörern besonderen Beifalls zu erfreuen. Die Stadt war aufs Prachtigste geschmückt, und die Anordnungen des Localcomités waren musterhaft. Der nächste Sängertag des Bundes wird in Altenburg abgehalten.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Merelli wird mit seiner italienischen Operngesellschaft, darunter Frä. Abeline Patti, im October in Berlin wieder seine Vorstellungen eröffnen. Später wird daselbst der amerikanische Impresario der italienischen Oper Ullmann mit Fräulein Carola Patti erwartet.

— Dr. Gunz aus Hannover gastirte in Frankfurt a. M. im „Posillon von Consumeau“ mit außerordentlichem Erfolge.

Musikfeste, Aufführungen.

— In Brunn wurde am 25. und 26. August zum 1000jährigen Jubiläum der Christianisirung Mährens ein slavisches Gesangsfest abgehalten, bei welchem am ersten Tage u. A. eine Vocalmesse von Zvonar aufgeführt wurde. Am zweiten Tage wirkte Ferd. Laub mit.

— Die jetzt unter Joh. Brahms' Leitung stehende Sing-Akademie in Wien hat vorläufig für die nächste Saison folgendes Programm festgesetzt: „Requiem für Wignon und „Sängers Fluch“ von Schumann, „Acis und Galatea“ von Händel, die Cantate: „Ich hatte viel Bekümmernisse“ und das „Weihnachtsoratorium“ von Seb. Bach. Alles mit Ausnahme des ersten Werkes für Wien noch Novitäten.

Neue und neuinsudirte Opern.

— In Pesth ist eine neue Operette: „Was ist Liebe?“ Text von Korländer, Musik von dem dortigen Capellmeister Weidt mit außerordentlich günstigem Erfolge gegeben worden. Die Wiener Kritik spricht sich sehr günstig über dieselbe aus.

— R. Wagner's „Lannhäuser“ gelangte auch in Erfurt zum ersten Male endlich zur Aufführung. Die Aufnahme war natürlich eine enthuhiastische.

— In Baden-Baden kam Berlioz' „Beatrice und Benedict“ wiederholt zur Aufführung. Der Erfolg soll nach jeder neuen Vorstellung ein immer mehr gesteigter sein.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Der König von Italien hat dem Director des Conservatoriums in Neapel Mercadante die Insignien als Commandeur des Ordens „St. Maurice und Lazare“ und dem Violinvirtuosen Marb das Ritterkreuz desselben Ordens verliehen.

— Hoftheater-Director Tescher in Darmstadt erhielt vom Kaiser von Oesterreich den Franz-Joseph-Orden. Derselbe Monarch hat dem bereits in d. Bl. erwähnten talentvollen aber blinden Pianisten Joseph Labor (Schüler von Prof. Birkhardt) in Wien ein jährliches Stipendium von 400 fl. auf drei Jahre zu seiner weiteren Ausbildung bewilligt.

Todesfälle.

— Der k. k. Hofpianofortefabrikant Carl Stein ist am 28. August 66 Jahre alt in Wien gestorben.

Leipziger Fremdenliste.

— In dieser Woche besuchten uns: Dr. D. G. Engel, Musikdirector aus Merseburg, Dr. A. Rubinstein aus St. Petersburg, Dr. Labegast, Orgelbaumeister aus Weissenfels.

Miscellaneous.

— Die kaiserliche Bibliothek in Paris soll ein aus 7—8000 Blättern bestehendes die Geschichte der italienischen Oper von ihrem Entstehen bis auf die Gegenwart behandelndes Manuscript von einem Schriftsteller, der Mehreres bereits über das Theater geschrieben hat, angekauft haben.

— Die sämtlichen Einnahmen der Concerte, Theater etc. in Paris ergaben im Monat Juli gegen den vorigen Monat einen Ausfall von 167,317 Francs, wozu die große Hitze hauptsächlich beigetragen haben soll.

— In Köln hat sich ein Verein zur Hebung des Clavierbanes in den preuß. Provinzen Rheinland und Westphalen constituirt. Derselbe wird alljährlich eine Ausstellung der von seinen Mitgliedern gefertigten Fabrikate abhalten.

Nekrolog.

Adolph Friedrich Hesse. †

Den in mehreren Zeitschriften niedergelegten biographischen Notizen über den Verstorbenen fügen wir noch Folgendes hinzu. Wie uns Dr. Musikalienverleger Constantin Sanber in Breslau mittheilt, hieß der Verewigte nicht Adolf Friedrich, sondern Adolf Benjamin Hesse, wie sich Dr. Sanber persönlich nach dem Kirchenbuche überzeugt hat. Da aber der Name Benjamin dem

Verstorbenen mißfiel, so nahm er dafür den seines Vaters „Friedrich“ an.

Wie sehr Hesse die allgemeine Achtung seiner Mitbürger genoß, davon giebt die rege Theilnahme an seinem Begräbniß den besten Beweis. Alles, was nur in irgend einer Beziehung zur Musik steht, folgte seinem Sarge. Vor dem Trauerhause stimmte, ehe der außerordentlich lange Zug sich in Bewegung setzte, der Theaterchor durch Sänger der Kirchenchöre verstärkt das Lied an: „Ausgelitten hast du Herz dein schweres Leiden.“ Den Zug selbst eröffneten drei Musikcorps, abwechselnd Trauermärsche aufstimmend. Den einfachen schwarzen Sarg schmückten nur ein Palmzweig und ein mit Kränzen umwundener Tactirhod. In der Güttausen-Jungfrauen-Kirche wurde der Verewigte zum letzten Male mit Orgelklängen begrüßt, worauf die feierliche Einsegnung der Leiche, dann die Grabrede vom Archidiaconus Dietrich gehalten folgte, an welche sich der Choral „Was Gott thut, das ist wohlgethan“ u. und ein Grablied von Sulist angeschlossen, nach deren Beendigung der Sarg hinabgesenkt wurde.

Die vom Archidiaconus H. A. Dietrich gehaltene Grabrede ist im Verlage von F. C. C. Feudart (C. Sander) in Breslau (für 2½ Ngr.) erschienen, deren voller Ertrag zur Errichtung eines Grabdenkmals für den Verstorbenen bestimmt ist.

Schließlich fügen wir der Vollständigkeit wegen noch die wichtig-

sten allgemein bekannten biographischen Notizen aus dem Leben des Verstorbenen bei.

Hesse war am 30. August 1809 in Breslau geboren, zeigte frühzeitig schon musikalische Begabung, in Folge dessen er schon in seinem fünften Jahre Musikunterricht erhielt und der Leitung H. W. Berner's übergeben wurde. Im neunten Jahre besaß er bereits die Fähigkeit, den Lehrer auf der Orgelbank zu vertreten, unternahm (1818) mit seinem Vater eine kleine musikalische Reise durch Sachsen, wo er auf mehreren Orgeln öffentlich sich hören ließ, und erhielt, nachdem Berner 1827 gestorben war, die zweite Organistenstelle an der Hauptkirche zu St. Elisabeth in seiner Vaterstadt. Kurz darauf (1828—1829) unternahm er seinen ersten bedeutenderen Kunstausflug, bei welchem er namentlich die Bekanntschaft Spohr's machte, der von nun an auch auf sein ganzes künstlerisches Schaffen den nachhaltigsten Einfluß ausübte. Am 11. September 1831 wurde er zum ersten Organisten an der Hauptkirche zu S. Bernhardin befördert, welche Stellung er bis zu seinem Tode bekleidete. Von seinen Kunstreisen sei noch erwähnt, daß er 1844 in Paris und später in London die größte Bewunderung erregte. Hesse litt an einem Klappenfehler des linken Herzventrikels, welches Leiden er schon seit Jahren mit der größten Geduld ertrug, bis er diesem endlich, ohne nur die geringste Abminderung zu haben, am 5. August d. J. erlag.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Für eine Singstimme mit Orgel.

G. A. Heinze, Op. 37: „Vier Hymnen mit lateinischem Text u.“ Amsterdam, Th. J. Kootaan. 1862. Pr. No. 1, 3, 4 80 c., Nr. 2. 60 c.

Heinze behandelt folgende lateinische Texte: „Tota pulchra“ für Bass, „Adoro te“ für Tenor, „O hostia vere digna“ für Bariton und „Jesu dulcis memoria“ für Alt. Zunächst läßt sich bei diesen Compositionen durchaus nicht verkennen, daß der Autor nach besten Kräften bestrebt gewesen ist, das specifisch Kirchliche fest zu halten, obwohl er doch mitunter moderner Einflüsse, namentlich betreffs seiner Melodik, sich nicht hat entwehren können. Bei Alledem scheinen aber sämmtliche vier Hymnen nicht ohne Wirkung zu sein, wozu namentlich die mit Fleiß und Geschick ausgeführte Orgelbegleitung wesentlich beizutragen im Stande sein dürfte.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Gustav Satter, Op. 7. Méditation religieuse. Leipzig und New-York. J. Schuberth & Co. 1/2 Thlr.

Op. 14. Les perles. Première Valse de Concert. Leipzig und New-York. J. Schuberth & Co. 12 1/2 Ngr.

Op. 30. Troisième Sérénade. Wien. Haslinger. 1 Fl. 8. W. (20 Ngr.).

Op. 32. Cinquième Marche mythologique. „Les Titans“. Wien. Haslinger. 54 Nkr. (10 Ngr.).

Op. 34. Prélude poétique. Wien. Haslinger. 54 Nkr. (10 Ngr.).

Op. 35. Une nuit dans les bois de l'Inde. Grand Nocturne symphonique. Wien. Haslinger. 1 Fl. 50 kr. V. A. (1 Rthlr. Crt.).

Die Stücke sind im Style der neuesten Claviertechnik gehalten und eignen sich zu brillanten Vorträgen, sowohl im Salon, als auch zum Theil im Concerte. Dieselben entsprechen ihrem Inhalte nach der Idee, welche dem Componisten vorgeschwebt hat, je nach dem ihnen

beigelegten Bezeichnungen. Die Méditation religieuse klingt würdig, feierlich und enthält, außer dem passend vorbereitenden Allegro moderato, ein Gebet (Andantino con moto), von entsprechender Wirkung, einen Trauermarsch, welcher sich sehr hübsch präsentiert (trotz der kleinen Reminiscenz an „Robert der Teufel“ in den harmonischen Folgen) und ein kurzes Allegretto patetico, welches übrigens den andern Sätzen an Wirksamkeit nachsteht.

Zu bemerken ist, daß S. 4 im zweiten Tacte der zweiten Zeile die Wechselnoten im Bass (cis und es) auf die zugleich erklingende Grundnote d, welche in der höhern Octave liegt, übel klingen. Das ist eine noch freiere Lizenz, als je eine von den kühnsten Componisten des erlaubten und natürlichen Fortschritts angewendet ward. Alles hat seine physischen Grenzen, auch die poetische Lizenz.

Der Concert-Walzer „Les perles“ (in As dur) ist lebendig und brillant.

Die Serenade (ebenfalls in As dur) ist vorzüglich brillant und modern gehalten, und obschon das erste Thema an das Motiv des großen Septetts aus den Eugenotten erinnert, dennoch frisch und lebendig, bei großer Zartheit. Doch können wir nicht umhin zu bemerken, daß, unserem Gefühle nach, in dem ersten Tacte des zweiten Theils (da, wo die figurirte Melodie beginnt) das a als Durchgangsnote im As dur-Accorde keinen angenehmen Eindruck macht; so wie, daß der Componist dem logischen Harmonienzusammenhange des Ganzen durch die öftere, wie uns scheint, nicht unerläßlich notwendige Anwendung der Folgen der Tonarten Adur und As dur (obschon solche theoretisch zulässig), Eintrag thut.

Der Titanenmarsch und die Präludie sind unbestreitbar die gehaltvollsten und, was Charakteristik betrifft, am besten behandelten Stücke.

Die „Nacht in den Wäldern Indiens“ hat uns am wenigsten befriedigt, — vorzüglich, weil wir darin das poetische Streben der Neuzeit, welches wir stets mit größter Ueberzeugung und Wärme befolgt und verteidigt haben, durchaus falsch verstanden und angewendet sehen. Der Componist hat sich durch sein zu detaillirtes Programm verleiten lassen, die Tonmalerei ganz und gar in das Material zu ziehen, (Clair de lune, Orag. passager, les schœs, la lune reparait, Harmonie de la nature). Solche Darstellungen arten, wie eben im vorliegenden Falle, leicht in nichtsagende Trivialitäten aus, und geben sich durch das Gesuchte in dem Ausmalen jedes einzelnen Object's, zum Theil als Stildwerk, ohne innern noch äußern Zusammenhang. Deshalb kommen denn auch abgerissene, vage Passagen zum Vorschein, welche keine Bedeutung haben und das ästhetische Gefühl beleidigen. Trotz dieser Ausstellungen hat es uns gefreut, einen Componisten kennen gelernt zu haben, in dessen Leistungen ein ernstes Streben sich documentirt. Wir sehen deshalb größeren Productionen von ihm mit Interesse entgegen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

J. J. van Eyck, Sonate für Pianoforte zu vier Händen etc. Amsterdam, Th. J. Moothaan. 1862. Pr. 3 Fr. 40 c.

Diese Sonate ist ein Werk ohne irgend welche Bedeutsamkeit, und liefert uns von Neuem den Beweis, wie wenig man sich zum Theil noch in den Niederlanden um die Fortschritte, welche man in Deutschland an ein vorzügliches Werk stellen muß, zu kümmern scheint. — Die Themen sind trivial, die Durchführung ist eine nicht über die Gewöhnlichkeit hinausgehende und die ganze Wirkung aus diesem Grunde eine matte. Die Behandlung des Instrumentes gehört durchaus einer früheren Stufe des Clavierpiels an.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Emilie Meyer, Op. 12, Großes Trio in E-moll für Pianoforte, Violine u. Violoncell etc. Berlin, C. A. Chaliel u. Co. Pr. 2 1/2 Thlr.

Mit Interesse ging Referent an die Durchsicht des oben genannten Werkes, und zwar aus dem Grunde, weil ihm von der Componistin bis jetzt noch Nichts bekannt geworden war, und ihm nun mit einem Male eine Arbeit zu Gesicht kam, die in ihrer Gattung schon eine bedeutendere künstlerische Reise der Autorin voraussetzt. Es ist von einer Dame viel gewagt, in einer Kunstform sich produciren zu zeigen, die hauptsächlich nur von den Meistern gepflegt worden ist, aber bei Alledem haben wir das Trio von E. Meyer doch nicht so ganz unbefriedigt bei Seite gelegt. Die Componistin hat musikalisches Talent, ohne aber dabei einen höheren Grad von Originalität zu bekunden. Eine ziemlich glückliche Erfindungsgabe ist ihr bei der Wahl ihrer Motive zu Gebote, aber es fehlt ihr die Kraft, dieselben im Verlaufe des Ganzen wirksam durchzuführen, obwohl das Streben darnach durchaus sich nicht verkennen läßt. Im Allgemeinen wird das ganze Trio den Eindruck einer theilweisen Befriedigung hinterlassen. Am wirksamsten ist uns das Finale (Allegro assai) erschienen. In kleineren Kunstformen wird die Componistin bei ihrem entschiedenen Talente und ihrer künstlerischen Ausbildung jedenfalls noch mit mehr Glück produciren können. Auf jeden Fall aber verdient vorliegendes Trio einer freundlichen Berücksichtigung gewürdigt zu werden.

Musik für Gesangsvereine.

Für Männerstimmen.

C. F. Händel, „Halleluja“ aus dem „Messias“ etc. Für vier Männerstimmen mit Pianofortebegleitung bearbeitet von F. V. Schubert. Leipzig, C. Wengler, Pr. Part. 5 Mgr., Stimmen 5 Mgr.

Es gehört gewiß zu den dankenswerthesten Arbeiten, das „Halleluja“ aus dem „Messias“ auch den dem Vesseren nachstrebenden Männergesangsvereinen zugänglich zu machen, und Schubert hat gar nicht Unrecht, wenn er in der Anmerkung seiner vorliegenden Bearbeitung die Bemerkung ausspricht, daß es an ähnlichen Sachen für den Männergesang bei kleineren und größeren Aufführungen fehle. Erwägt man, wie gerade unsere Männergesangsliteratur so arm an bedeutenden Werken ist, wie namentlich für das trivialste Zeug in den Männergesangsvereinen so bedeutende Sympathien wahrzunehmen sind, so muß man dem Erscheinen eines Werkes, das, wie das vorliegende, diesem gemeinen Treiben in der Männergesangssphäre mit Entschiedenheit sich entgegenstellt, den vollsten Nachdruck verleihen. Hierzu tritt noch der beachtenswerthe Umstand, daß Schubert die Original-Tonart D dur beibehalten hat, so daß bei Aufführungen mit Orchester die Orchesterstimmen des Originals zu verwenden sind. Das Arrangement selbst ist mit größter Genauigkeit und strengstem Festhalten am Original ausgeführt.

Carl Fage, Op. 37. 53 Chöre für vier Männerstimmen bearbeitet etc. Wiesbaden, Chr. Limbarch. Zweites Heft. Preis?

Diese Arbeit zeichnet sich durch ihren correcten Satz aus, und dürfte wol der Beachtung empfohlen werden.

Unterhaltungsmusik.

Lieder für eine Singstimme.

Ang. Alb. Biehl, Op. 4. Die Nacht. Gedicht von Tied, für Alt oder Bariton, mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig. Eigenthum des Componisten. 1/2 Rthlr.

Bened. Widmann, Frühlingsblumen. Kinderlieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Heft I und II. Leipzig, C. Neesburger. Jedes Heft 12 1/2 Sgr.

Franz Abt, Op. 212. A. „Zur Drossel sprach der Fink.“ — „O Welt, wie bist du schön!“ — „Goldner Sonnenschein!“ für Sopran od. Tenor. — Duett: „Wein Gott ein treues Lieb“ mit Begleitung des Piano. Nach vierstimmigen Liedern ohne Begleitung. Berlin, Schlesinger. Compl. 1/2 Rthlr., Duett 10 Sgr.

E. Rebe, Op. 42. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. „Ruhe in der Geliebten.“ — „Du, nur du!“ Cassel, Buchardt. 7 1/2 Sgr.

Carlo Wansink, Op. 1. Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Amsterdam, Th. J. Moothaan u. Co. 1862. F—, 60.

Siegmond Kerling, Lieder und Gesänge für eine Singstimme. Nr. 4 „Leichter Sinn“, Nr. 5 „Abendlied“, Nr. 6 „Trübsal“. Cassel, Buchardt. Jedes a 5 Sgr.

C. W. Grünbaum, „Augen hast du wie die Sterne.“ Thüringer Volkslied für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 2. Aufl. Leipzig, C. W. B. Naumann. 5 Mgr.

Hedwig Gertz, Op. 26. Zwei Lieder: Frühlingsahnung, Lob der Natur, f. Umland, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Dresden, Ad. Brauer. Zus. 10 Mgr.

W. Drechsler, Op. 34. Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 12. Gruß an das Vaterland. Hamburg, Jowien. 7 1/2 Sgr.

—, Op. 37. Lieder etc. Nr. 13. Sängers letztes Lied. Hamburg, Jowien. 5 Sgr.

Orto Brönewolf, Op. 1. Drei Lieder von Em. Geibel, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Eisleben, Commissionsverlag von G. Reichardt. Pr. ?

Joseph Cramer, Liebesrausch. Lied für Tenor mit Pianofortebegleitung. Amsterdam, Th. J. Moothaan u. Co. F—, 80.

Alfred Blume, Op. 6. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleit. des Pianoforte. Leipzig, Fr. Hofmeister. 15 Sgr.

Zu den sogenannten „Dilettantenarbeiten“ — und zwar des geschmacklosesten Art — müssen wir die Lieder von Hedwig Gertz und W. Drechsler zählen, obgleich die Opuszahlen 26, so wie 34 und 37 nicht einmal Anfänger vermuthen lassen. Auch die Lieder von Carlo Wansink, selbst wenn sie nicht mit Op. 1 bezeichnet wären, beurkunden nichts als nur den, freilich Schaller, der sich frey, die Regeln des vierstimmigen Satzes glücklich überwunden zu haben. Der „Liebesrausch“ von Joseph Cramer (ohne Opuszahl) ist offenbar nur das Erzeugniß nachhaltigen Einflusses fremder Vorbilder, so wie die Compositionen Siegmond Kerling's, Alfred Blume's, und E. Rebe's, trotzdem, daß sie ganz artigen Gesang enthalten und möglicher Weise wol auch ihre Kunstschaff finden werden, dennoch nur der Routine ihr Entstehen verdanken, ohne wahre Berücksichtigung der Texte, und in Folge dessen ohne tieferen Gehalt. Das angebliche „Thüringer Volkslied“, welches uns C. W. Grünbaum vorführt, imponirt zwar durch die Bemerkung: zweite Auflage, — mag aber diese zweite Auflage vielleicht eben nur seiner vollkommenen Charakterlosigkeit verdanken, denn der grobe Daffo scheint ja das Triviale von je her am meisten zuzulassen.

Benedict Widmann hat sich schon früher durch verschiedene Hefte passender Kinderlieder bekannt gemacht, und liefert auch in diesen „Frühlingsblumen“, einfache, dem Verständnisse der Kinder entsprechende und ziemlich geschmackvolle Melodien, die den nicht ohne Einsicht gewählten Texten ganz hübsch eingepaßt sind. Wir wünschen diesen Heften den wohlverdienten Erfolg.

Franz Abt, der in gewissen Gesangscirkeln so beliebte Componist, scheint dieses Mal die Fälligkeit in Composition gesenkt zu haben: die zwei Lieder klingen wol noch ziemlich glatt und fein, aber — es scheint, denn doch aus ihm schon fast allein nur die Routine des Vierschreibens heraus. — Das Duett aber ist geradezu langweilig!

In der Musik zu den drei Liedern von Geibel, welche als das Erstlingswerk Otto Drenewolfs sich präsentieren, ist ein gewisses Auffassung des Textes aus, ein gewisses, lobenswürdiges Drängen nach Vorwärts von der allgemeinen, schon zu breit getretenen Straße ab, — aber es fehlt dem jungen Komponisten doch noch ein rechten Geschick, um Etwas wirklich Bedeutendes schaffen zu können. Er muß erst ein bestimmteres Bewußtsein über das ~~Sachliche~~ und Passende gewinnen; daß aber solches ihm gelingen werde, vermeynen wir wol selbst nach dieser Leistung erwarten zu dürfen. Schon um ein Ansehnliches mehr lenket die Begabung aus dem arienmäßig behandelten Liebes Lied's „Die Nacht“ von Aug. W. Biehl heraus. Die Composition ist im Allgemeinen recht verständig und hübsch, und kann, bei der Ausführung durch eine dazu passende, volle Singsstimme, ganz guten Effect machen. Nur möchten wir dem Componisten, welchen die Opuszahl 4 als einen noch jugendlichen bezeichnen, — rathen, vorsämmtlich in der Verbindung der neuern Vorbaltungs- und Verzierungsmanner zu sein, welche in der Art, wie sie an einigen Stellen in dieser Composition vorkommt, von schlechter Wirkung ist, wie z. B. pag. 5 im dritten Tacte der ersten Zeile das *g* vor dem *a* und das *e* vor dem *a* im Accorde 3 Abkömmlingen und zwecklos ist. Auch der durch Nichts motivirte Quartengang pag. 3 im ersten Tacte der letzten Zeile ist ungeschickt und gehört zu den höflichen Wendungen, vor welchen der sichtbar begabte Componist sich hoffentlich, wie zu wünschen, fernhalten wird.

XXV—I.

Instructives.

J. N. Für Pianoforte. F. D.

- Fr. W. Volkmar, Op. 97. „Jugendfreuden.“ Sechs kleine Phantasien etc. Cassel, Carl Luchardt. Pr. 20 Sgr.
Friedrich Damm, Op. 6. „Sechs kleine Charakterstücke.“ etc. Dresden, Adolph Brauer. Pr. 20 Sgr.
D. Krug, Op. 114. 12 *morceaux mignons et instructifs* etc. Hamburg, Fritz Schubert. Pr. 10 Sgr.

Volkmar bietet in seinen „Jugendfreuden“ sechs kleine Phantasien über deutsche Volkslieder, und zwar über „Mit dem Weile dem Jungen“ etc., „Wer wollte sich mit Grillenplagen“ etc., „Ach, wie ich mich benehme“, „Mein Herz ist im Hochland“ etc., „Stand ich auf hohen Bergen“ etc., „Ein Schäfermädchen weidete“ etc., die der clavier spielenden Jugend hiermit empfohlen sein mögen. An Bearbeitungen deutscher Volkslieder für das Pianoforte fehlt es unserer Musikliteratur nicht; aber in vielen Fällen sind dieselben das triviale Zeug, das man denken ist. Volkmar ist von einem besseren Streben geleitet worden. Bei ihm kommt es nicht auf die reine Unterhaltung an, dieselbe ist ihm vielmehr Mittel zum Hauptzweck, und dem Angenehmen zugleich auch das Nützliche zu verbinden. Sodann bedarf es der Erlaubnis, daß der Autor die ihrem Gehalte nach mitunter sehr matten Volkslieder durch seine Bearbeitung interessant zu machen verstanden hat.

Damm tritt uns als Componist hier zum ersten Male entgegen, und zwar in einem für denselben ziemlich vorteilhaften Lichte. Die sechs Nummern seines Werkes bestehen aus Nr. 1: Choral, Nr. 2: Der frohe Wandersmann, Nr. 3: Die kleinen Soldaten, Nr. 4: Steyrmärker's Heimweh, Nr. 5: Tyroler Ländchen und Nr. 6: Die Post. — Der Autor hat es zwar sehr wohl verstanden, den instructiven Zweck gemäß zu schreiben, nur daß der Inhalt zu unbedeutend ist. Dabei kann ihm durchaus nicht abgelehnet werden, daß er Talent besitzt, daß er dem Besseren in dieser Gattung sich angeschlossen, und aus diesem Grunde hoffen wir in Zukunft von dem Componisten noch Gehaltvolleres zu erhalten. Am Meisten haben uns Nr. 2 und Nr. 6 insofern angesprochen, als wir annehmen können, dieselben werden auch den Schülern ein größeres Vergnügen als die übrigen bereiten. Besonders Wohlgefallen an Schweizer- und Tyrolermelodien in dieser Weise zu finden, ist Geschmackssache, und die Componisten für instructive Zwecke ergeben sich gern in dieser Richtung.

Verdienten die beiden obengenannten Werke wirkliche Beachtung, so müssen wir uns ganz entschieden gegen Krug's Op. 114, von dem uns zwei Nummern vorliegen, aussprechen. Krug gehört zu denen, die Alles, was ihnen in die Hände kommt, in ihrer geschmacklos-trivialen Weise zu verwenden wissen, ohne darnach zu fragen, wie das Resultat ausfällt. Wir befinden uns also durchaus nicht in der Lage, das in dieser Besondere Werk von Krug empfehlen zu können.

Wir befinden uns also durchaus nicht in der Lage, das in dieser Besondere Werk von Krug empfehlen zu können.

- Jonis Kaprecht, Praktische Anleitung zum Pianofortenspiel etc. Leipzig, Moritz Kuhl. Pr. ?
Joh. Nepomuk Huber, Clavier-Unterricht nach der heuristischen Methode etc. Erstes Heft. Rahr, M. Schauenburg u. Co. Pr. 20 Sgr.

Kaprecht hat es vorgezogen, seiner „Praktischen Anleitung“ ein Vorwort beizufügen, aus welchem der Leser das vom Verfasser Angestrebte erkennen kann. Leider verspricht aber das Vorwort mehr, als das 108 Seiten starke und mit einer ziemlich Masse von Druckfehlern ausgestattete Werk selbst hält. Der Verfasser sagt: „Gewiß ist nicht zu leugnen, daß unsere musikalische Literatur manches kostbare, werthvolle Lehrbuch aufzuweisen hat, aber eine Anweisung für den Lehrer, der nicht eben Clavierlehrer von Fach ist, kann keine von allen genannt werden, weil entweder gar nicht oder doch nur sehr dürftig darauf hingewiesen ist, wie der Lehrer zu unterrichten hat.“ Wenn der Verfasser es wagt, diese Worte öffentlich auszusprechen, um gleichsam seinem Werke im Voraus schon Ruhm zu machen, so legt er damit nur den Beweis ab, daß ihm die Clavierunterrichtsliteratur doch etwas zu wenig bekannt zu sein scheint, denn wer besitzt, was den vom Autor bezeichneten Punkt anbetrifft, Werke mit so eingehenden Erläuterungen, daß die Kaprecht'sche Arbeit mit diesen nicht im Geringsten sich zu messen vermag. Auch sind wir der Meinung, daß derjenige, welcher nicht Clavierlehrer von Fach ist, mit solchem Unterrichtsgehe zu Hause bleiben kann. Der Verfasser hat demnach seinem Werke eine Bedenklichkeit beigelegt, zu der es nicht die geringste Berechtigung hat; denn was den Inhalt betrifft, so ist Alles und besser schon dagewesen, wenn auch der Autor behauptet, er habe schon seit einem Vierteljahrhundert auf das Erscheinen eines Buches im Geiste und Sinne des vorliegenden gewartet.

Huber deutet auf dem Titelblatte seines Werkes gleich die Methode an, nach der er seine Arbeit einrichten will, und zwar die heuristische. Ueber dieselbe sagt er: „Unter der heuristischen Methode begreift man das Unterrichtsverfahren, das den Schüler in den Stand setzt, sich die Kenntnisse und Fertigkeiten in der Musik überhaupt und insbesondere im Clavierspielen durch seine eigene Thätigkeit in kurzer Zeit zu erwerben. Denn nur das Selbstverworbene ist unser Eigenthum. Die heuristische Methode hat daher die Aufgabe, das Wesen der Musik aus der natürlichen Anlage des Schülers selbst erfinden zu lassen.“ Die Aufgabe, die der Autor sich hiermit gestellt hat, ist keinesweges eine leichte, soviel wir aber dem vorliegenden ersten Hefte entnehmen können, scheint der Verfasser seinen Weg auf das Tactvollste zu verfolgen.

Heinrich Henkel, Der erste Clavierunterricht in einer nach praktischen Bedürfnis stufenweise geordneten Folge von kleinen Lektionen etc. Frankfurt a. M., Moritz Diesterweg (Hermannsche Buchhandlung). Pr. ?

- D. G. Becker, Op. 17. Zwei Sonaten, leicht ausführbar etc. Leipzig, Fr. Hofmeister. Pr. Nr. 1, 15 Ngr., Nr. 2, 20 Ngr.
D. Krug, Op. 114. „*Fleurs mélodiques*“. 12 *Morceaux mignons et instructifs etc.* Hamburg, Fritz Schubert. Pr. für die einzelne Nummer 1/2 Thlr.

Henkel bietet in seinem kleinen Werkchen wenig, aber das Wenige besteht dafür auch nur aus Gutem. Er ist nicht der gewöhnlichen Schulennachschreiberei verfallen, sondern scheint sein Bestreben nach den in seiner Praxis gemachten eignen Erfahrungen zusammengefaßt zu haben, und derartige Werke können ein für alle Mal empfohlen werden.

Die beiden Sonaten von Becker sind ganz anständige Arbeiten, die von der clavier spielenden Jugend gewiß mit Vergnügen benutzt werden. Mitunter schien es uns, als habe Becker bei Anwendung gewisser Harmonien etwas zu gekünstelt verfahren, die einfache Natürlichkeit wird bei instructiven Arbeiten stets die Hauptsache bleiben müssen. Formell sind die Sonaten gut durchgeführt.

Das Op. 114 von Krug enthält zwölf aus allen möglichen Opfern zusammengetragene und nach Krug'scher Manier für das Pianoforte umgewandelte Melodien, wie uns wenigstens das Verzeichniß auf dem Titelblatte angiebt. Es liegen uns jedoch nur zwei solcher Melodien vor: aus „Martha“ und „Rabucodonosor“, die wir auf keinen Fall Leuten mit nur einigermaßen guten Geschmack empfehlen können. Solche Waare sollte lieber Manuscript bleiben.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien

im Verlage von

B. Schott's Söhne in Mainz.

- Arditi, L., La Capinera di Lombardia. Canzone p. 1 voce con Pfte. 27 Kr.
 — La Stella. Valse, arr. par F. Agosty, p. Pfte. 88 Kr.; p. Pfte. à 4 mains 45 Kr.
 — La Farfalletta. Polka-Mazurka p. Pfte. 45 Kr.
 Badarszawa, Sympathie. Mélodie p. Pfte. 45 Kr.
 — L'Echo des bois, p. Pfte. 54 Kr.
 Baumfelder, F., Op. 66. Une Larme. Nocturne p. Pfte. 86 Kr.
 — Op. 71. Agnès. Mélodie p. Pfte. 45 Kr.
 Bazzini, A., Op. 27. Il Pirata. Fantaisie de concert p. Violon av. Orchestre. 5 fl. 24 Kr.
 Beriot, C. de, Op. 115. Grande Fantaisie p. Violon av. Pfte. 2 fl. 24 Kr.; av. Orchestre 4 fl. 48 Kr.
 Beriot, C. de, fls, Op. 18. Toccata p. Pfte. 54 Kr.
 Cramer, H., Potpourris sur des motifs d'Opéras favoris p. Pfte. No. 148. La Forza del destino, de Verdi. 54 Kr.
 Creizen, A., Op. 58. L'Hirondelle et le Prisonnier. Caprice de genre p. Pfte. à 4 mains. 1 fl.
 Godefroid, F., Op. 54. Les Gouttes de Rosée. Morceau de genre p. Pfte. à 4 mains. 1 fl. 12 Kr.
 Heller, S., Op. 108. Quatrième Scherzo p. Pfte. 1 fl. 12 Kr.
 Hempel, A., Freia. Polka-Mazurka p. Pfte. 27 Kr.
 Jeschko, L., Les Bacchantes. Suite de Valses, p. Orchestre 4 fl. 12 Kr.; p. Pfte. 45 Kr.
 — L'Innocente. Polka, et Les Elans du coeur. Polka p. Orchestre 2 fl. 24 Kr.
 — L'Innocente. Polka p. Pfte. 18 Kr.
 — Les Elans du coeur. Polka p. Pfte. 18 Kr.
 Káler-Béla, Op. 57. Walram-Marsch, u. Op. 58. Hof-Ball-Polka, f. gr. Orchester. 2 fl. 24 Kr.
 Ketterer, E., Op. 21. L'Argentine. Fantaisie-Mazurka p. Pfte. à 4 mains. 1 fl. 12 Kr.
 — Op. 180. Voici le Soleil. Valse transc. p. Pfte. 1 fl.
 — Op. 131. La Mule de Pedro. Fantaisie-Transc. p. Pfte. 1 fl. 12 Kr.
 Krüger, W., Op. 115. Le Barbier de Séville. Illustrations p. Pfte. 1 fl.
 — Op. 119. La Forza del destino. Ballade et Rapsode p. Pfte. 1 fl. 12 Kr.
 Leonard, H., Dove sono. Air de l'Opéra: Le Nozze de Figaro, p. Violon av. Pfte. 54 Kr.
 — Prière à la Madonne, de Gordigiani, transc. p. Violon av. Pfte. 54 Kr.
 Lyre française. Romances av. Pfte. No. 929. 933. 940 u. 944. à 18 Kr.
 Neustedt, C., Op. 39. Zemire et Azor, de Grétry. Fantaisie p. Pfte. 54 Kr.
 — Op. 40. Prière de Moïse. Transcription variée p. Pfte. 45 Kr.
 Rummel, J., Espoir du retour. Nocturne p. Pfte. 54 Kr.
 — Perles enfantines. Récréations p. Pfte. à 4 mains. No. 8. Luisa Miller. No. 4. Un Ballo in Maschera. à 54 Kr.
 Sacré, J. L., Op. 157. Gratiella. Polka-Mazurka p. Pfte. 27 Kr.
 — Op. 158. Picciola. Polka p. Pfte. 27 Kr.
 — Op. 160. Les Esprits. Valse p. Pfte. 54 Kr.
 Schubert, C., Op. 301. Le Traineau des Amours. Polka p. Pfte. 27 Kr.
 Stasny, L., Op. 102. Un Ballo in Maschera. Polka-Mazurka p. Pfte. Op. 103. Schottisch p. Pfte. à 27 Kr.
 Voss, C., Op. 282. Le Trait d'Union. Morceau brillant p. Pfte. 54 Kr.

Neue Musikalien.

Im Verlag von **Fr. Kistner** in Leipzig erschienen soeben:
 Asantchewsky, M. v., Op. 4. Drei Stücke f. das Pfte. Pr. 20 Ngr.
 Bach, C., Op. 6. Quartett (D moll) f. 2 Violinen, Bratscho u. Vcll. Pr. 8 Thlr.

- Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten. Pr. 3 Thlr. 20 Ngr.
 Kücken, Fr., Op. 61. No. 1. Das Sternlein f. Pfte. übertragen v. H. Sutter. Pr. 10 Ngr.
 Mendelssohn Bartholdy, Felix, Bacchuschor aus Antigone des Sophocles m. Begl. d. Orchesters. Partitur Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.; Orchesterst. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.; Chorst. Pr. 20 Ngr.
 Paul, Oscar, Op. 4. Vier Stücke f. Pfte. Pr. 25 Ngr.
 Vogt, Jean, Op. 33. Andante et Allegro de Concert pour Piano avec accompagnement d'Orchestre. Pr. avec Orch. 2 Thlr. 25 Ngr. Pr. pour Piano seul. 25 Ngr.
 Voss, Charles, Op. 285. La Polka Comme il faut! Morceau brill. de Concert. Pr. 25 Ngr.
 — Op. 286. No. 1. Mignonnelle. Polka-Mazourka élégante pour Piano. Pr. 20 Ngr.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. F. K a h n t

in Leipzig und Zwickau.

- Abt, F., Op. 250. Körner-Lied. Festgesang zur National-Körner-Feier von Müller v. Werra, f. 4stimmigen Männerchor m. 4 Hörnern od. Pfte. Partitur u. Stimmen 25 Ngr.
 Adelburg, A. de, Op. 17. Deuxième grand Quatuor p. 2 Violons, Alto et Vclle. 1 Thlr. 20 Ngr.
 — Op. 18. Troisième grand Quatuor p. 2 Violons, Alto et Vclle. 2 Thlr.
 Baumfelder, F., Op. 90. Etude mélodique p. Pfte. 12 1/2 Ngr.
 Berlyn, A., Op. 141. Die Liebe. Ein launiger Gesang f. 4 Männerst., Soli u. Chor. Partitur u. Stimmen 1 Thlr.
 Handrock, J., Op. 32. Der Clavierschüler im ersten Stadium. Melodisches u. Mechanisches in planmässiger Ordnung. Heft 2. 1 Thlr.
 — Op. 50. La Primavera. Caprice p. Pfte. 12 1/2 Ngr.
 Klawell, A., Op. 88. Der practische Cantor. Leicht ausführbare kl. Cantaten, Motetten, Antiphonien, Begräbnissgesänge, Jubelfest-Gesänge u. a. w. theils mit, theils ohne Orgelbegl. u. Gebrauche f. Cantoren in Dörfern u. kl. Städten. Heft 1. 2. à 15 Ngr.
 Kunkel, G., Op. 10. Die deutsche Wacht, von Müller v. d. Werra, f. 4stimmigen Männerchor m. Blechmusik od. Pfte. Partitur u. Stimmen 12 1/2 Ngr.
 Kuntze, C., Op. 89. Vier Lieder f. 4stimmigen Männerchor. Partitur u. Stimmen 1 Thlr. 10 Ngr.
 — Op. 90. No. 2. Stiftungslied des deutschen Sängerkommers, von Müller v. d. Werra, f. 4 Männerst. Partitur u. Stimmen 15 Ngr.
 — Op. 90. No. 3. Turner-Marsch. Ein Weckruf z. Turnfahrt, von Müller v. d. Werra, f. 4stimmigen Männerchor. Partitur u. Stimmen 10 Ngr.
 Liszt, F., Mignon f. 1 St. m. Orchester. Partitur 1 Thlr.
 — Die Loreley f. 1 St. m. Orchester. Partitur 1 Thlr.
 Neumann, E., Op. 106. Le Postillon amoureux. Polka de Concert p. Pfte. 15 Ngr.
 Tschirch, W., Op. 68. Scheidegruss an die Sonne. Schlussgesang b. einem Sängerkreise im Freien f. Männerchor m. Blasinstrumenten u. Pfte. Partitur 1 Thlr. Singst. 10 Ngr.
 Vogt, J., Op. 31. Canon mit fugirtem Finale f. Pfte. 17 1/2 Ngr.
 — Op. 34. Tableaux musicales. Deux Fantaisies p. Pfte. No. 1. La Russie. No. 2. La Pologne. à 15 Ngr.
 Wicand, V., Sechzehn 2stimmige Lieder f. die Jugend. 2 Ngr.

Der Meier Zeitungsdruck ist sehr schön und
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Jahrganges (in 1 Bänden) 4½ Thlr.

Neue

Die Meier Zeitungsdruck ist sehr schön und
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Jahrganges (in 1 Bänden) 4½ Thlr.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Verantwortlicher Redacteur: (H. Bohn) in Berlin.
Ab. Christoph & W. Kuhn in Prag.
Schäfer & Söhne in Zürich.
Hansen & Söhne, Musical Exchange in Boston.

N^o 12.

Neunundfünfzigster Band.

B. Weismann & Comp. in New York.
L. Schottensack in Wien.
Hud. Fischer in Warschau.
C. Schäfer & Söhne in Philadelphia.

Inhalt: Die Entwicklung der russischen Nationaloper und die russischen Com-
ponisten der letzten Jahrzehnte. Von Henri v. Arnold (Fortsetzung). — Men-
delsohn's Briefwechsel. Von F. Brendel (Fortsetzung). — Eine Gegenkritik.
Von P. v. Bülau. — Correspondenz (Leipzig, Dresden). — Kleine Zeitung
(Lagegeschichte, Vermischtes).

Die Entwicklung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte.

Von
Henri v. Arnold.
(Fortsetzung.)

Die Nationaloper existierte in den ersten der vierziger Jahre im allerbuntesten Bestande: sie zählte unter sich mancherlei Nationalitäten, z. B. zwei Italiener (Tosi und Conti), einen Franzosen (Leonow-Charpentier) und eine Deutsche (Fräulein Eisrich), und unreife und überreife Sänger und Sängerinnen, d. h. solche sowohl, die eine frische Stimme und alle Zähne, aber von Gesangsschule auch keine Spur besaßen, wie auch solche, die Schule vielleicht erlernt haben mochten, jedoch dieselbe nicht zur Geltung bringen konnten, weil es ihnen dazu an Stimme und an Zähnen gebrach. — Statt eines Contraltos fungirte eine naturalistische Mezzosopranfängerin, die aber gerne auch hohe Primadonna-Partien sang; und die absolut hohen Sopranrollen fielen einem 17jährigen sehr hübschen Mädchen zu, welche wol Anlagen zu einer Stimme, aber noch keine eigentliche Stimme besaß, sondern mit einem dünnen Zwirnfaden-Klange sang. In Folge zu früher, zu häufiger und zu starker Anstrengung der Stimmbänder ist diese Primadonna auch nie zu einer wirklichen Entwicklung an Kraft und Fülle im Tone gelangt. So konnten also, wie leicht zu begreifen, nicht einmal die der Geistes- und Charakter-Auffassung dieser Künstlergesellschaft zunächst zugänglichen nationalen Opern in gewünschter Vollkommenheit gegeben werden. Gleichwol aber waren es eben diese letztgenannten Werke, welche aus den angeführten naturgemäßen Gründen noch am besten, ja sogar leidlich sich anhören ließen.

Man sollte nun doch annehmen, daß durch diesen letzten Umstand die Direction sich hätte bewegen fühlen müssen, gerade vaterländische Compositionen zu bevorzugen, ihnen die Hand zu

bieten, zu solchen aufzufordern. Jede andere in ihren Handlungen auf logische Gründe sich stützende Theater-Regie hätte sicher ihr Verfahren nach solchen Thatfachen eingerichtet. Die kaiserliche Generalintendantur in St. Petersburg, welche statt der natürlichen Logik nur ihre Sympathien, oder vielmehr Launen für maßgebend erachten zu können vermeinte, wick, nach wie vor, — ja man hätte fast sagen können, mehr als zuvor allen russischen Productionen und allen wohlgemeinten Rathschlägen der Freunde nationaler Kunst aus.

So hatte z. B. der schon in der Reihe der Componisten, welche noch vor dem Jahre 1830 aufgetreten, als der jüngste derselben angeführte Alexander Dargomyschij 1839 der Direction eine vieractige Oper „Esmeralda“ angetragen. Statt daß nun, zufolge der soeben angeführten Umstände, der Generalintendant Gedeonow dieselbe auf die Bühne befördert hätte, hielt er den Componisten mit glatten Höflichkeiten und leeren Worten hin. Selbst zu jener Zeit, als nach Erneuerung der italienischen Oper die Aufführung der Compositionen von Donizetti, Bellini, Mercadante e tutti quanti auf der russischen Bühne rein unmöglich gemacht war, und die letztere augenscheinlich doch zumeist nur durch vaterländische Productionen hätte gehoben werden können, geruhte obgenannte Excellenz den jungen Componisten fortwährend (bis zum Jahre 1847) in völliger Ungewißheit über die Annahme oder Nicht-Annahme seiner Oper zu lassen. Und gleichwol hatte Dargomyschij schon einen gewissen Ruf durch viele vortreffliche Romanzen, Duette, dreistimmige Lieder und Claviercompositionen sich erworben. Ja, im Jahre 1841 wurden in einem der Theater-Concerte mehrere Nummern seiner Cantate „Der Triumphzug des Bacchus“ mit außerordentlichem Beifalle (besonders von Seiten der Musikkenner) gegeben. In allen diesen Tonwerken hatte der junge Componist deutlich genug beurkundet, daß er eines der hervorragendsten Talente besitz, so wie daß ihn an tüchtiger, theoretisch-technischer Ausbildung und Geschmack nach Gluck kaum einer der anderen inländischen und selbst wol wenige der ausländischen Consequen übertreffen dürften. Aber alles dieses gab dennoch in den Augen der Intendantur seinem Werke kein Anrecht zur Bühne.

Gleichwol nahm die Direction gar keinen Anstand, zwei anderen russischen Consequen nicht nur ohne alle Widerrede zu willfahren, sondern auch ihre Compositionen sogar zur Darstellung auf der italienischen Bühne zuzulassen. Im Jahre 1843 nämlich kam auf der letzteren die dreiactige romantische Oper „Bianca e

Gualtiero“ von A. P'wow zur Aufführung mit der brillantesten Besetzung, denn es wirkten darin die Viardot, Rubini und Tamburini als Träger der Hauptrollen. Gleichermassen ging ein Jahr später auf derselben Bühne eine komische Oper von Theophil Tolstoj „il Biricchino di Parigi“ (der Pariser Gassenjunge) zum Benefiz der Contraaltistin Assanti in Scene. Sowol die romantische Oper P'wow's, als auch die komische Tolstoj's erzielten bei der ersten Aufführung nur, was der Franzose succès d'estime, der Deutsche aber, in schon derberer Art, eine flau e Ausnahme nennt. Im Ganzen genommen waren aber diese Opern gerade nicht schlechter als sonst so manches italienische Nachwerk; ja, will man ganz ehrlich sein, so wird man gerne eingestehen, daß in „Bianca e Gualtiero“ eine recht fleißig ausgearbeitete Factur und mitunter hübsche harmonische Wendungen angetroffen werden. Nur fehlten den Melodien das Frische, der rechte poetische Schwung, die aus dem Innern hervorsprudelnde Originalität, das musikalisch-dramatische Leben. In dieser Beziehung muß ich daher dem „Biricchino“ einen kleinen Vorzug geben. Es ist da mehr frisches, rasches Leben im Gesange, wenn er auch öfters Reminiscenzen enthält, und die harmonische Begleitung in naiver Einfachheit mit Bellini'scher und Ricci'scher Factur rivalisiren dürfte.

Daß nun einem Generale und einem Kammerjunfer das Unglück passiert ist, in der Operncomposition sich nicht bis zur Excellenz haben erheben zu können, weil sie von der Natur gerade keine Bestimmung dazu erhalten hatten, — braucht denselben noch nicht zum Vorwurfe gemacht zu werden: sie wollten es doch auch einmal versuchen. — Es wäre auch gegangen, — nur hätten diese Compositionen in ihrem Dilettantenkreise bleiben müssen. Da draußen aber, — da ging es nicht mehr! Auch das würde übrigens Nichts verschlagen haben, wenn die Theaterdirection nur auf dieses Fehlschlagen keine Folgerungen eigener Logik gebaut, und nicht höchsten Orts den Befehl ausgemittelt hätte: daß Productionen russischer Componisten auf die italienische Bühne fernerhin nicht zugelassen werden sollten. — Das klang nun gerade so, als wenn Jemand den Schluß ziehen wollten: General und Kammerjunfer haben kein Talent zur Composition erwiesen; da nun die noch übrigen russischen Componisten noch weithin im Range unter Besagten stehen, so ist es außer allem Zweifel, daß bei ihnen gleichermassen, wenn nicht mehr noch, alles und jedes Talent fehle! — Quod erat demonstrandum! —

In den Jahren 1847 und 1848 versuchte P'wow auf der Bühne der Nationaloper zum zweiten und dritten Male sein Glück mit dramatischen Compositionen. Allein auch diese zwei neuen Opern: „Undine“ und „der Stárossa“ (Dorfschulz) erzielten nur „Achtungserfolge“.

Indessen könnte man P'wow einigermaßen das Verdienst zuertheilen, den russischen Consequern den Weg zur russischen Bühne wieder angebahnt zu haben, oder aber, die Intendantur war vielleicht zur Ueberzeugung gekommen, daß die frühere Logik nicht ganz haltbar sein möchte, oder wenigstens bezüglich der Nationaloper nicht angewendet werden dürfte. Genug — zur selben Zeit, als „Undine“ und „Stárossa“ in Petersburg ein mehr als halbes Fiasco erlebten, ging Dargomij's „Esmeralda“ in Moskau mit großem Erfolge über die dortige Bühne.

Die Jahre 1851 und 1852 waren die reichsten an vaterländischen Productionen, und die Petersburger Bühne großmüthiger als jemals gegen uns vaterländische Componisten. Nach Ostern des ersten Jahres gab Anton Rubinstein eine große romantische Oper „Dmitrij vom Don oder die Schlacht

auf dem Kulikow'schen Felde“,*) und ein Jahr später eine komische, einactige Oper „Tom der Idiot“ (Fómka Idiotaschock). Trotz vieler wahrhaft schöner Partien, welche ersteres Werk enthielt (wie z. B. der Chor der Tataren, der Gesang des arabischen Scheichs, die Schlachtsymphonie u. a.), mangelte es doch dem Ganzen an dramatischem Leben überhaupt und an nationalem ganz insbesondere. In der komischen Blüthe schien nun Rubinstein der Volksähnlichkeit Rechnung tragen zu wollen, — aber der Versuch erwies sich als vollkommen mißlungen: sowohl die Komik als auch das russische Element in der Musik sind für diesen Componisten ersichtlicher Weise unerreichte Ziele.**)

Meiner zwei Opern „der Invalide“ (deutsch) in einem Aufzuge, und „Gebet geht beim Herrn, und Dienst beim Czaren immer verloren“ (nationalrussisch) in drei Aufzügen, welche in denselben Jahren 1851 und 1852 (die erstere fünfmal, und die andere dreimal) gegeben wurden, erlaube ich mir nur als Thatsachen in diesem Zusammenhange zu gedenken.

Endlich brachte der schon mehrmals rühmlichst erwähnte Bassist Petrow zu seinem Benefiz im November 1851 Dargomij'skij's Oper „Esmeralda“ auch in Petersburg zur Aufführung. Bei der ersten Darstellung war das Publicum gerade nicht sehr zahlreich, dafür aber sehr gewählt: die ganze musikalische Welt Petersburgs, aus allen den verschiedensten Kreisen, sah man versammelt, als Beweis für das Interesse, welches wir insgesamt an dem Erzeugnisse unseres talentvollen Landsmanns nahmen. Der Erfolg, welchen der Letztere erzielte, war ein glänzender. Trotzdem daß „Esmeralda“ eine frühere Jugendarbeit Dargomij'skij's war, und weit unter seinen späteren Productionen steht, — ja, trotzdem daß diese Oper in Factur und Effecten deutlich an die Vorbilder seiner jüngeren Jahre, Meyerbeer und Auber, erinnerte, erwies sich aus den Melodien und harmonischen Wendungen, sowie aus dem dramatischen Colorit ein so prägnantes Naturtalent, und zugleich eine so reiche Begabung von Geschmack und richtigem Gefühl für Instrumentation, daß man vor dem jungen Componisten Achtung bekam und ihm gern einen Platz über so mancher europäischen Verfahrtheit einräumte.

Dargomij'skij hatte somit seinen Flug glücklich begonnen, und sein guter Stern begleitete ihn noch eine lange Zeit dahin auf der Bahn der künstlerischen Erfolge. Im Frühjahr 1853, bei Gelegenheit eines Concertes des russischen Wohlthätigkeits-Vereines zum Besten der Armen, wurde Dargomij'skij vom Directorium eingeladen, einige Nummern seiner neuen Oper „Die Dnjeprnixe“ unter seiner eigenen Leitung zu geben. Die Ausführung der Solopartien und der Chöre übernahmen die vorzüglichsten Dilettanten und Dilettantinnen Petersburgs, unter welchen, wie bekannt, gar viele sich dreist neben die ersten Künstler Europas stellen dürfen.***) Der Miesensaal des Adelsvereines war gedrängt voll: gegen 4500—4600 Personen wohnten dem Concerte bei, und das neue Werk des russischen

*) Der Text behandelt die Befreiung Rußlands vom Joch der goldenen Horde.

**) Das mag wohl Rubinstein Grund gegeben haben, in einem der folgenden Jahre (1855 oder 1856) in einem Aufzuge, welcher in der Bod'schen Musikzeitung erschien, das russische Element in der Musik geradezu als Non sens zu behandeln, und die Möglichkeit einer rein russischen Oper wegzuleugnen.

***) Die Solopartien führten aus: Frau v. Schilowskij und Frau v. Sirs; die Hrn. Charitonow und Dopol'schin. Das darin vorkommende Solo für Posaune spielte die Schwester des Componisten.

Meisters erntete reichen und stürmischen Applaus nach jeder Nummer. — Als der erste Theil des Concertes beendet war, überreichte die erste der Sängerinnen, Frau v. Schlowassij, unter lauten Beifallsbezeugungen des Publicums, und im Namen der Verehrer des Talentes Dargomijsskij's demselben einen Lorbeerkranz, sowie einen sehr schön gearbeiteten silbernen, reich mit Steinen verzierten Tactirhab.

Drei Jahre später gelang es Dargomijsskij endlich, diese Oper auch auf die Bühne zu bringen, wo, obgleich so manche Kräfte (wie z. B. für den ersten Sopran und den Tenor) nicht gehörig ausreichten, um allen erforderlichen dramatischen Nuancen gerecht zu werden und ihre Partien zur vollständigsten Anerkennung zu bringen, dieses wahrhaft schöne Werk großen Enthusiasmus unter den Kennern und Liebhabern nationaler Musik erregte. — Außer den unsterblichen Compositionen Glinka's, welche mit stetem Erfolge sich mehr als 25 Jahre auf der Bühne erhalten haben, ist die „Dnjepnize“ von Dargomijsskij die bedeutendste unter den bisher erschienen musikalischen Productionen Rußlands, und behauptet auch bis jetzt noch im Repertoire der Nationalbühne einen des Wertes würdigen Rang.

(Fortsetzung folgt.)

Mendelssohn's Briefwechsel.

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung.)

Der Kritik ist er nicht sehr hold gesinnt, und mehrere darauf bezügliche Stellen finden sich in den Briefen. Er hatte später in Leipzig die sehr zweckmäßige Einrichtung getroffen, die Lehrer des Conservatoriums zu vierwöchentlichen Conferenzen zu versammeln. Gewöhnlich wurde dann auch ein gemeinschaftliches Mittagmahl eingenommen. Bei einer solchen Gelegenheit äußerte er einmal, man lerne nichts aus der Kritik, worauf ich replicirte, daß keine Kritik so arrogant sein werde, ihm etwas lehren zu wollen. Jetzt waren mir die in dem vorliegenden Briefwechsel vorkommenden, die Stellung des Künstlers zur Kritik bezeichnenden Bemerkungen um so interessanter, da sie den Beweis abgeben, daß jene mündliche Aeußerung keine zufällige und vereinzelte war, sondern Mendelssohn's Ansicht im Großen und Ganzen aussprach.

Man hat, wenn man der Lösung der hiedurch angeregten Frage näher kommen will, Zweierlei zu unterscheiden. Die Kritik ist in erster Linie gar nicht dazu bestimmt, zur Belehrung der Besprochenen zu dienen, dies mindestens, wenn dabei ein sehr ausführliches Eingehen nothwendig erscheint. Ihre Hauptaufgabe ist, den Einzelnen und seine Leistungen mit der Gesamtheit zu vermitteln, diesen ihre Stelle anzuweisen, möge das nun dem Besprochenen zunächst ersprießlich erscheinen oder nicht. Kann sie ihm dabei speciell auch bezüglich seiner Belehrung etwas nützen, so ist das ein Vortheil mehr. Doch steht diese Aufgabe erst in zweiter Linie. Eine unrichtige Forderung ist es aber jeder Zeit, von ihr eine förmliche Instruction zu erwarten. Das ist gar nicht die Aufgabe der Presse, schon aus dem einfachen Grunde, weil ein solches Verfahren für alle Nichtbetheiligten sehr langweilig sein, und eine Ausführlichkeit beanspruchen würde, die unter den gegenwärtigen Verhältnissen gar nicht mehr möglich ist. Die Kritik wird nicht für den darin Besprochenen geschrieben, sondern für die Gesamtheit des betheiligten Publicums, und ist nur in soweit für den Ersteren

da, als dieser sich daraus ebenfalls ein Urtheil abstrahiren kann. Wie überhaupt fast Niemand, und wäre er der Unselbstständigste, von dem Andern unmittelbar etwas aufnehmen, unmittelbar dessen Rathschläge befolgen kann, sondern die empfangene Anregung erst verarbeiten, in Fleisch und Blut verwandeln muß, so kann auch die Kritik nur Fingerzeige geben, wobei natürlich auch die Individualität des Kritikers wesentlich in Betracht kommt. Die Hauptsache ist, daß der Autor erfährt, wie seine Schöpfung in einem fremden Geiste sich wieder spiegelt. Es ist daher eine durchaus falsche Zumuthung, welche man an die Kritik stellt, wenn man verlangt, daß sie vom Dreifuß herab orakeln, unmittelbar zu befolgende Vorschriften aufstellen soll, und wenn die Kritik solchen Anforderungen nicht genügt, so hat dies nicht seinen Grund in der Unzulänglichkeit derselben, sondern in einem Irrthum von Seiten der Auffassenden.

Mendelssohn's Vater hatte ihn ermahnt, bei seiner praktisch-musikalischen Thätigkeit die eigenen Arbeiten nicht zu vernachlässigen. Er antwortet darauf:

„Daß ich aber die bestellten Sachen für's Philharmonie und die englischen Verleger vorher gemacht habe, war mir nicht allein der Bestellung wegen, sondern auch innerlich nothwendig, weil ich wirklich sehr lange nicht anhaltend componirt und gearbeitet habe und auch dazu ein gewisser Zug nöthig ist. Doch zielt das Alles schon darauf hin, und so denke ich gewiß nicht, daß mich jene Zerstreuungen schlaff oder nachlässiger machen sollen. Und wie gesagt, es sind nicht bloß Zerstreuungen, sondern wirkliche Arbeiten, und zum Theil erfreuliche. Eine gute Aufführung im Düsseldorf'schen Theater geht freilich nicht durch die Welt, und wohl kaum über die Düsseldorf, aber wenn ich selbst und alle Menschen im Hause sich recht durch und durch an der guten Musik erfreuen und erwärmen, so ist das auch was Hilfsches.“ —

Dann berichtet er über verschiedene Details.

Weiter heißt es dann:

„Ich schreibe Dir lieber Vater alle diese Details, weil ich weiß, daß Dich diese Oper interessiert, und auch unser kleinstädtisches Treiben hier. Denn wirklich, wir machen so viel und gute Musik, als man für meinen ersten Winter hier nur erwarten konnte. Morgen (Charfreitag) Abend singen wir die sieben Worte von Palestrina, die ich in Köln gefunden habe, und ein Stück von Lasso in der Kirche, und Sonntag geben wir die Cherubini'sche Ebur Messe. —

Eine treffende Bemerkung findet sich in einem Briefe an seine Schwester Fanny:

Du willst mich auch noch coramiren wegen der Viersimmigkeit meiner Volkslieder, aber da bin ich beschlagen. Mir scheint das nämlich die einzige Art, wie man Volkslieder schreiben kann, weil jede Clavierbegleitung gleich nach dem Zimmer und nach dem Notenschrank schmeckt und weil also vier Singstimmen am einfachsten so ein Lied ohne Instrument vortragen können.“

(Fortsetzung folgt.)

Eine Gegenkritik

über

F. Kiel's Variationen und Fuge Op. 17.

(Erwiderung auf die Recension in Nr. 2 der M. Z. vom 10. Juli d. J.)

Eine kunstwissenschaftliche Zeitung ist kein Moniteur: sie hat keine Decrete zu verkünden, die gesetzliche Kraft beanspruchen und außerhalb aller Discussion stehen. Im Gegentheil, sie ist berufen, Debatten anzuregen, aus deren Reibung die

Wahrheit gleich dem Funken hervorspringen könne. Namentlich dürfte dies im kunststrichterlichen Gebiete als ihre Aufgabe zu bezeichnen sein. Hier muß es verschiedene Instanzen geben: der productive Künstler muß appelliren können „a critico malo informato ad melius informandum“. Das pflegt nun ein wahrer Künstler selten zu thun: seine Leistungen bleiben, das, was über dieselben gedruckt wird, vergilbt, und somit tröstet er sich über widerfahrene Unbill und Härte, und gewöhnt sich schließlich daran, die „Presse“ im Allgemeinen und Besonderen zu verachten, oder zu ignoriren. *) Das muß aber soweit möglich verhindert werden. Die „Kunstpresse“ ist zunächst zur Belehrung der consumirenden Menschheit vorhanden und darf nicht noch tiefer in der Achtung der Gebildeten sinken, als sie Dank der blöden Masse, welche die Kunstfeuilletons sämtlicher politischen Zeitungen und außerdem die Mehrzahl der musikalischen Journale in Beschlag genommen hat, bereits gesunken ist. Die Folge würde sein, daß sie aufhörte, ein Mittel zur Erreichung ästhetischer Zwecke darzustellen, sich zum Selbstzweck erheben, der unzweideutigsten Speculation anheimfiel und finaliter einem ähnlichen Geschehe entgegenstele, als die politische Presse, welcher über kurz oder lang schändester Tod durch den Telegraphen droht.

Das Mittel nun der Debatte, der Discussion scheint mir vorzüglich geeignet, die künstlerische Zeitungspressen in der allgemeinen Achtung zu erhöhen. Das einseitige Orakeln ist vollständig zwecklos, machtlos und eindrucklos. Die Talente, neue künstlerische Strömungen der Zeit historisch aufzufassen, fruchtbare Principien für die Praxis aus dieser historischen Auffassung zu entwickeln, sind selten, und selten ist wirklicher Anlaß vorhanden, sie zu verwerthen. Der verehrte Redacteur dieser Blätter gehört zu den Wenigen, die jene Objectivität des Geistes besitzen, zur richtigen Zeit das richtige Résumé vorzutragen: möge seine Bescheidenheit mir dies aufrichtige Compliment verzeihen, mir aber ferner zugestehen, daß eine Musikzeitung nicht vom „Zeitartikel“ allein leben kann. Ihr tägliches Brod muß schließlich die Kritik aller künstlerischen Erscheinungen — hauptsächlich der Gegenwart sein, auf die sie einwirken, deren Leben sie in stetem Fluß erhalten will. Wie die wahre Philosophie, hat die wahre Kunstjournalistik vor Allem sich mit der Anschauung und Beurtheilung von Objecten zu beschäftigen, nicht mit zweideutigen oder mehrdeutigen Begriffen, die niemals etwas Reales erzeugt haben, es sei denn Sprachverwirrung. Ihren Stoff, den Stoff einer musikalischen Zeitung bilden vor Allem und zunächst die Musiker und die musikalischen Kunstwerke, also deren Kritik. **)

*) Um leicht mögliche Mißverständnisse zu vermeiden, bemerken wir, daß der Hr. Verf. hier nicht von der wahren, der höheren Kritik spricht. Er versteht darunter die der Vergessenheit anheimfallenden Feuilleton-Recensionen der verschiedenen Blätter. Die Kritiken der Meister auf literarischem, musikalischem und artistischem Gebiete sind unsterblich, und werden gelesen werden, wenn sehr viele der darin besprochenen Werke längst untergegangen sind.

Im Uebrigen stimmen wir mit den oben ausgesprochenen Grundsätzen vollständig überein, und haben z. B. in diesem Sinne schon öfter die Bemerkung gemacht, den Künstlern die Vertheidigung verbieten zu wollen, ihnen zuzumuthen, Alles über sich ergehen zu lassen, wie dies eine weit verbreitete Ansicht allerdings fordert, sei gerade so absurd, wie jener aus derselben Zeit und derselben Weltanschauung hervorgegangene Satz, daß Genies hungern müssen.

Was unsere Ansicht von der Kritik betrifft, so vergleiche man das darüber in der vorliegenden Nummer (in dem Referat über Mendelssohn's Briefwechsel) Gesagte. Anmerk. d. Red.

**) Sehr richtig, nur möchten wir uns die Bemerkung erlauben, daß die Kritik allein sehr bald in Willkür, in subjectives Meinen, in

Dieses zugegeben, wird man auch weiterhin nichts dagegen einzuwenden haben, wenn wir in der Kritik das monarchische Princip frondiren und ein oligarchisches, aristokratisches an seine Stelle gesetzt wissen wollen. Kein Einzelner hat für sich die künstlerische Wahrheit und Gerechtigkeit in Pacht. Der Recensent, der fachverständigste, der vorurtheilsfreieste, ohne mehr menschliche Schwächen zu haben, als ein anderes Individuum, trägt die seinigen doch stets weit mehr zur Schau, bringt sie häufiger zu Markte. Der dem jeweiligen Zustande der Urtheilskraft eines Recensenten überantwortete Componist muß eine Controle verlangen können, es muß ihm das Appellationsrecht zustehen. Diese Forderung ist eine stillschweigende, aber darum nicht minder erfüllungsberechtigte. Die Mitarbeiter einer Musikzeitung hätten meiner Ansicht nach die Pflicht, jener Forderung als einer vor Allem die Sache, nicht die Person angehenden Genüge zu leisten. Hiermit will ich nun durchaus nicht die Einrichtung eines sogenannten Sprechsaals für Jedermann beantragen, dessen nichtsbedeutende Neutralität einem Verlags-Organ zukommen mag, aber nicht der von Rob. Schumann begründeten Musikzeitung. Eine „faule“ Neutralität ist ja durchaus nicht erforderlich für das Terrain künstlerischer Debatte. *) Ist ja die letztere erst dann möglich und nugenbringend, wenn die Wortführer in derselben sich auf einem gemeinsamen Boden leitender Principien bewegen, also sich gegenseitig verstehen und verständigen können. In diesem Sinne glaube ich, daß der Vorschlag, Gegenkritiken, nicht bloß ausnahmsweise zu toleriren, sondern sie in Anerkennung ihrer Zweckmäßigkeit grundsätzlich zuzulassen, sich gegenseitig sogar dazu aufzufordern, mancher Verpflichtung gewiß sein kann.

Obige Betrachtungen, welche mir im gegenwärtigen Falle die Feder in die Hand gebrückt, konnte ich nicht umhin aufzuzeichnen und voranzuschicken, um meiner Gegenkritik den pathetisch polemischen Charakter zu benehmen, den ihr der Leser etwa andichten könnte. Ich trete weniger als Anwalt des Componisten Kiel auf, den ich z. B. gar nicht die Ehre habe, persönlich zu kennen, und der schwerlich das Amt des Vertheidigers einer Person übertragen würde, die durch ihren „neudeutschen“ Ruf die classischste „causa“ in Gefahr zu bringen vermöchte. Vielmehr trete ich als Anwalt der „Neuen Zeitschrift für Musik“ auf, in der Absicht, dieselbe von dem Vorwurfe zu befreien, ein Kunstwerk von außergewöhnlichem, bleibenden Werthe oberflächlich wegwerfend beurtheilt zu haben, eine Absicht, die ich durch eine Correctur der erwähnten unüberlegten Recension zu erreichen gedenke. Der Gegenstand verlohnt dieser Mühe, wenn gleich er nur einen Umfang von etwa 21 Stichseiten aufzuweisen hat, und die Anonymität des Kritikers, den ich eines Anderen zu belehren wünsche, erleichtert mir die Aufgabe. Derselbe — mir persönlich wie dem Namen nach unbekannt — zeichnet mit der Chiffre S und ich habe seiner ziemlich thätigen Feder bisher des öfteren Beifall und Zustimmung zollen können, so daß ich glaube, unsere beiderseitigen künstlerischen Glaubensbekenntnisse werden im Allgemeinen nicht wesentlich von einander differiren.

Principiosigkeit verfällt, wenn sie nicht durch die andere Seite, durch kunstwissenschaftliche Untersuchungen fortwährend in ihren Grundlagen mehr und mehr befestigt wird. Beide Seiten müssen demnach einander ergänzen. Wohin die Kritik allein führt, wenn sie nicht durch der Wissenschaft zustrebende Zeitartikel gestützt wird, das hat die Geschichte derselben satzhaft bewiesen. Anmerk. d. Red.

*) Streiten, außer unter Gleichgefinnten, sagt Fr. Nothitz, sei ein durchaus erfolgloses Bemühen. Dagegen müssen die, welche in der Hauptsache auf demselben Standpunct stehen, nach Verständigung streben. Anmerk. d. Red.

Um desto unangenehmer hat uns der ganze „Ton“ berührt, in welchem die Besprechung des Kiel'schen Werkes gehalten ist. Alles, was dieser Componist bisher der Oeffentlichkeit übergeben hat, ist nur geeignet gewesen, ihm die Hochachtung und Sympathie der Gebildeten zu erwerben. Er hat vollen Anspruch darauf, von vornherein mit dem einem Meister gezehmenden Respect behandelt zu werden. Wo ihm dieser versagt wird, ist eine Lücke in der Kenntniß der Musikkultur der Gegenwart anzunehmen und der Rath, selbige baldigst auszufüllen, am Platze. Kiel hat mit Arbeiten debutirt, die eine solche Reife des Geistes, einen so seltenen Fonds von Wissen und Können offenbaren, daß die Unbekanntheit mit denselben nur einem Dilettanten zu verzeihen ist. Seine Präludien und Fugen, seine Canons für das Clavier, welche bei Breitkopf und Härtel erschienen sind, haben ihn sofort in die erste Reihe der bedeutendsten Contrapunctisten gestellt. Der vorzüglichste Schüler des großen Rechenmeisters Dehn zeigt sich darin nicht minder als den würdigsten Schüler der nicht ganz unbekannten Tondichter Bach und Beethoven. Frei von jeder Manier — Kiel ist weder Mendelssohnianer noch Schumannianer, noch überhaupt ein „ianer“ — verfolgt er seitdem seinen künstlerischen Entwicklungsgang, lediglich gestützt auf diejenige Tradition, welche die Grundlage aller musikalischen Zukunft bleiben wird. Hätte er eine Manier, vermuthlich wäre er gleich Brahms und Genossen rascher zu einer ähnlichen Berühmtheit emporgestiegen. Er hat es aber vorgezogen, sich in „Eigenschaften“ auszubilden, statt in „Eigenheiten“. Das ist kein Grund ihm leichtfertig die künstlerische Individualität abzusprechen, die sich bei ihm nicht weniger stark als bei anderen hervorragenden Componistenpersönlichkeiten, nur in weniger subjectiv (was man im Allgemeinen darunter versteht) markirter Weise geltend macht. Wir müssen uns hüten, mit gewissen zweideutigen Begriffen (ich habe schon im Eingange darauf hingewiesen) wie „innerlich“, „subjectiv“, „originell“ unbedacht einseitig in unseren Urtheilen zu operiren. Durch Robert Schumann — wohl-gemerkt ohne dieses Meisters Schuld —, mehr noch durch einige seiner Schüler, die ihm den posthumen Fluch eines Vergrößerungsspiegels seiner Schattenseiten gebracht, sind wir verführt worden, gewisse Postulate an eine sogenannte „Individualität“ zu stellen, deren absolute und normale Geltung geleugnet werden muß. Ebenso bedenklich verfahren wir zuweilen mit dem Worte „Tätigkeit“, bei dem wir im üblen Sinne an die Capellmeistermusik, an Hiller und die drei Lachner zu denken uns gewöhnt haben. Nein, es giebt eine Tätigkeit im edlen Sinne, im Schönen, im Nicht-Epigonenhaften, und diese Tätigkeit hat in der Gegenwart ihre Repräsentanten an einem Kiel, einem Raff, der mit Ersterem in die Palme contrapunctischer Meisterschaft sich theilen darf.

Es würde mich zu weit führen, wollte ich mich hier auf das ganze bisherige künstlerische „curriculum vitae“ Kiel's einlassen. Doch bin ich genöthigt, auf einige seiner Hauptwerke hinzuweisen, da es künstlerische Pflicht ist, ihm die gebührende Stellung in der öffentlichen Meinung schaffen zu helfen. Ich nenne zuvörderst sein großes „Requiem“. Dieses Werk (bei Peters in Partitur erschienen) hat bei Gelegenheit seiner Aufführung in Leipzig vergangenen Winter leider auch in diesen Blättern eine bellagendwerth leichtsinnige Aburtheilung erfahren, gegen die ich Protest einlege, und welche jeder gewissenhafte Musiker sich aus einem fleißigen Studium der Partitur berichtigen mag. *) Fern sei von mir, eine Ueberschätzung des-

selben octroyiren zu wollen, indem ich es etwa (schlechtthin den „Requiem“ Mozart's, Cherubini's, noch weniger Ver-liz's an die Seite stellte. Einzelne Theile aber desselben, wie der prachtvolle Introitus, das herrliche Agnus, enthalten wahrhaftig mehr wirkliche Kirchenmusik, als sämtliche Salon-oratorien der jüngsten Vergangenheit.

Von demjenigen, was Kiel in dem ihm vielleicht am meisten convenienten Gebiete der Kammermusik geleistet hat, bilde man sich gefälligst einen richtigen Begriff durch das Studium seiner beiden Claviertrios und vor Allem durch die meisterliche Sonate für Clavier und Geige D moll (Berlin, Schlesinger). Diese letztere ist ein wahres unicum, ein Beethoven redivivus, das mit vollständiger Täuschung aller Sachverständigen (ich spreche das große Wort sehr gelassen aus) der mittleren Periode Beethoven's hätte untergeschoben werden können. Mag man einwenden, „das sei wahrlich nicht die höchste Aufgabe der Gegenwartsmusik, Beethoven zu copiren“ — ich gebe das zu — aber so Beethoven zu copiren, wie es Kiel (nicht eine einzige annähernde Spur von Plagiat ist nachzuweisen) gethan, dazu befähigt nur der Geist, niemals bloß die Technik, und wäre es die „fabelhafteste.“

Kiel hat hier Etwas zu Stande gebracht, wonach das in seiner tantalischen Präntation tragische Ringen eines Brahms, Joachim u. s. w. niemals wird laugen können. Es ist ein so gelungenes Meisterstück wie — in ganz anderer Weise freilich — das Mendelssohn'sche Violinconcert, das bekanntlich vor-dem so viele Geigenkünstler und Componisten „selbst immer zu schreiben wünschten und hofften.“ Lasciate speranza, ihr praktischen Beethovenkorympen, ihr werdet Herrn Kiel nicht gleich thun.

Der erste Schritt meiner Polemik ist insofern nun gethan, als ich meinem erwählten Gegner die Hauptquellen nachgewiesen, aus denen er eine jedenfalls — ich habe dieses ehrende Zutrauen zu ihm — genußvolle Belehrung über den Meister in Rede schöpfen kann, und damit die Veranlassung, sein Urtheil über Op. 17 durch eine erneuerte gründliche Kenntnißnahme desselben zu reformiren. Gerade dieses Op. 17 ist mir stets besonders sympathisch erschienen; seit lange habe ich dasselbe in mein Repertoire als Pianist aufgenommen und nur deshalb mit dem öffentlichen Vortrage geizigert, weil ich mir eine den Intentionen des Componisten künstlerisch ganz entsprechende Interpretation noch nicht zutraute. In der künftigen Saison werde ich meine Absicht ausführen und dadurch vielleicht die wirksamste Propaganda dafür unternehmen können. Denn dasselbe verlangt vor Allem gehört zu werden und das ist, wie aus dem Vorangehenden wol einleuchtet, mit einigen Schwierigkeiten verknüpft. A vista zu spielen vermag nur Franz Liszt.

Das ist gerade einer der Specialvorzüge Kiel's, daß er trotz des Vornwiegens der „gelehrten“ Seite seines Schaffens niemals Augenmusik liefert, daß sein Contrapunct stets wohlklingt und zwar überraschend wohlklingt, also kein papierener, sondern ein realer ist. Die Krittelei des Herrn S, welcher in der Schlusssuge „polyphone Schreibweise“ vermißt, ist wahrhaft kleinlich und beinahe so reactionär, daß sie dem Scharfsinne eines Berliner Recensenten anstehen würde. Die Fuge ist allerdings nur drei-, häufig sogar nur zweistimmig gehalten, und enthält sehr freie Zwischensätze, aber soll denn jede „Fuge“ nach dem Muster des „wohltemperirten Claviers“ zugeschnitten sein,

*) Unser Referent hatte damals, wie es bei einer ersten Aufführung

nicht anders sein kann, nach erstem und nur einmaligem Hören be-richtet.
Anmerkl. d. Red.

nach der Cis moll und B moll Fuge? Hier — fühlen wir keinen gemeinsamen Boden mehr mit einander. Ich hatte die großen Clavierfugen Op. 53 von Kriegerstein für Musterarbeiten und auch für moderne Muster-Clavierfugen; mein Gegner wahrscheinlich nicht. Dagegen halte ich mir die Clavierfugen aus dem Gradus ad Parnassum von Clementi möglichst vom Felde und auch meinen Schülern, die sich wohl dabei befinden. Daß man den „zweistimmigen“ Satz nicht zur Polyphonie rechnet, ist uns neu. Gerade ein strenger zweistimmiger Satz ist höchst schwierig so zu schreiben, daß er voll, blühend und interessant klingt. Krieger hat in seinen zweistimmigen Claviercanons und z. B. in der 15. Variation seines Op. 17 wahrhaft herrliche Meisterstücke geliefert von schwungvollem Charakter, fließender Melodie und dabei einem Reichthum an neuen, kühnen Harmoniefolgen, daß er seine Vorgänger Clementi und Kengel dadurch gänzlich in den Schatten gestellt hat. Nachts nach!

Mein Gegner nennt Krieger's Variationen „vorwiegend formalistisch“, „monoton“, „jedes irgendwie bedeutenden Inhaltes“ entbehrend, findet das „Thema physiognomielos“, die Variationen freien Styls (wie er homophon nennt) „gefühlstrocken“ und den Clavierfug in denselben „klanglos“. Auf letzteren Vorwurf kann ich nicht mit der Feder antworten, vielleicht gelingt mir's am Flügel. Einige der anderen Ausstellungen betreffen „Geschmacksachen“, über welche bekanntlich nur sehr eingeschränkt zu streiten ist. Ich kann da weiter nichts thun, da „das Schöne sich mathematisch nicht beweisen läßt“, als ein contradictorisches Urtheil entgegensetzen und Dritten die Entscheidung ad libitum anheimstellen. Das Thema von Beethoven's C moll Variationen, Eroica-Variationen, ist, wenn man will, ebenfalls physiognomielos in gewissem Sinne, das der gigantischen Variationen Op. 120, ein Diabellisches, sogar sehr platt. Keinem Musiker fällt's ein, gegen diese Themen zu polemisieren oder auch nur sich zu resigniren, sie in den Kauf zu nehmen. Es würde mich zu weit führen, eine Abhandlung über die Variationenform zu schreiben und etwa gewisse Regeln aufzustellen, wie ein Musterthema beschaffen sein müsse. Vergleichen riecht nach ästhetischem Zunftzwang, der mir, vielleicht auch meinem Gegner, verhaßt ist. Meiner Ueberzeugung nach sind die ersten acht, resp. sechszehn Tacte einer Composition nur in sehr bedingter Weise entscheidend über den Werth des Ganzen. Form und Inhalt sind in der Musik nie zu trennen; das Motiv allein repräsentirt aber noch nicht den Inhalt. In Krieger's Variationen ist wie bei den genannten Beethoven'schen das Thema allerdings mehr einem Rahmen vergleichbar, in welchem successive die Variationen mannichfaltige Stimmungsbilder entrollen. „Rahmen“ ist eigentlich nicht der richtige Ausdruck; aber wenn man über Musik spricht und schreibt, ist man stets zu sehr uneigentlichen Analogons gezwungen. Beethoven's Op. 34 giebt allerdings ein für sich abgerundetes Lied, das keiner weiteren Veränderung oder Fortführung bedürfte. Zu welchen außergewöhnlichen Hülfsmitteln hat er aber deshalb nicht auch bei den einzelnen Variationen schreiten müssen? In jeder giebt's eine neue Tonart (Thema F dur; Variationen in D, B, G, Es, C moll), eine neue Tactart, ein anderes Zeitmaß. Genug hierüber — es bedarf keines Beweises, daß hier keine ein für alle Mal gültige Norm aufgestellt werden kann. Nur die Möglichkeit eines solchen Versuchs bringt mich zum Gähnen. Das Thema von Krieger ist durchaus nicht monoton (der erste Abschnitt des zweiten Theils giebt eine sehr glückliche, in der Folge trefflich und vielseitig ausgebeutete Diversifikation), übrigens durchweg edel und im höchsten Grade auf die Folge spannend, wodurch es eben seine specielle Zweckmäßigkeit zu „Veränderungen“ darlegt.

Der Vorwurf der „Monotonie“ könnte sich höchstens betrefFs der Tonart geltend machen — für mich persönlich allerdings nicht —; denn ihrem Charakter nach bilden die, nach einem intimen Einleben sich mir durchaus als organisch aneinanderreihend entwickelnden Variationen reiche Contraststufen genug. Ob ein Stück oder vielleicht ein Paar ohne erhebliche Eröfnung anzuheben könnten, wer mag darüber bei Variationen ein maßgebendes Urtheil fällen? Da scheint mir doch der Tonrichter der beste Richter zu sein. Ich vermisse meistentheils durchaus nicht den sinnlichen Reiz eines Tonartenrelais. Das F moll erdrückt mich nicht; die drei F dur-Variationen (Nr. 6. 7. 8) und die zur Fuge überleitende Des dur-Variation Nr. 18 genügen meinem Bedürfnis nach Abwechslung, zumal da mir das Thema ein auch äußerlich möglichst einheitliches Gepräge des Ganzen zu erheischen scheint. Ich befinde mich hierin im Einklang mit dem Componisten, der, unseres Bedünkens nach sehr logisch, nach der letzten Darvariation das Thema mit imitatorischem Schmucke belleidet wieder anschlägt, die „Hauptperson“ der Scene nicht aus den Augen kommen zu lassen.

Herr „B“ hält dem Krieger'schen Werke die Arbeiten Schumann's, Volkman's, Brahms' als wahrhaftere Kunstwerke entgegen. Mit den Musikgebildeten meiner Zeit schwärme ich für Schumann's Op. 13, cultivire ich stets mit Vergnügen Volkman's mir gewidmete Händel-Variationen und stehe ich nicht an, Brahms' Fis moll- und B dur-Variationen (Themen von Schumann und Händel) für dessen gebiegenste Leistung zu erklären. Auch erblicke ich in den eben genannten Schöpfungen nach mancher Richtung hin Qualitäten, die in Krieger's Op. 17 zufällig nicht in eben dem Maße glänzen. Dafür entschädigt er mich durch eine Form, die vollendet, Beethovenisch, also etwas mehr als bloße „Form“ genannt werden muß, eine Form, die ich in den vorangeführten Variationenheften vermisse, ohne darüber zu trauern, weil die Befriedigung meiner Phantasie so reichhaltig dabei ausfällt. Diese schöne Form haben dagegen auch Mendelssohn's Variations sérieuses. Aber wem wird deren Inhalt nicht im Gegensatz zu dem modernen Geiste von Krieger's Op. 17 veraltet erscheinen? Ich kenne nur ein Werk der neueren Zeit, das dem Krieger'schen an die Seite gesetzt werden dürfte, trotz oder vielmehr wegen derselben Vorzüge in ganz anderem Ideenkreise, das sind Raff's „Metamorphosen“ Op. 74. Nr. 3. Ich könnte noch Allan's „Festin d'Esopo“ und vor Allem ein Liszt'sches Manuscript (für Clavier und Orchester) nennen, aber Beides ist dem deutschen Leser aus verschiedenen Gründen noch unzugänglich.

Ich weiß nicht, ob man meiner Gegentritt eine einseitig „negative“ Haltung wird vormerken können. Ich empfinde aber Abneigung gegen Musikbeschreibung. Anstatt mich auf metaphysisches Wellengebiet zu verirren durch programmistische Einbildungen in Krieger's Op. 17, habe ich es vorgezogen, den musikgebildeten Leser zu einer gründlichen Beachtung dieses Meisters anzuregen, der unter Anderem den Vortheil und wenn man die reactionären Musikzeitungen in Betracht zieht, auch den Nachtheil genießt, keiner Clique anzugehören, und würde mich sehr freuen, wenn mir dieses gelungen sein sollte.

Hans v. Bülow.

Correspondenz.

Leipzig.

In ihrer dritten und letzten Gastvorstellung trat Frä. Jenny Rejo als Kriegerin im „Freischütz“ auf; hier hatte sie Gelegenheit

ihr Talent weit mehr zur Geltung zu bringen, als in dem in voriger Nr. erwähnten Stücken. Sie besitzt die Mittel, bei ihrem noch sehr jugendlichen Alter mit der Zeit als tüchtige Coloratursängerin zu glänzen. Auch gab sich in ihrer Darstellung eine gute mimische Begabung kund, und wurde ihr heiteres, lebendiges Spiel allgemein vom Publikum mit lautem und unheilendem Beifalle aufgenommen. Wir dürfen daher Frä. M. als eine durchaus aner kennenswerthe Künstlerin begrüßen, welche zu vielen Hoffnungen berechtigt. Allerdings hat Frä. Meja auch noch Manches zu erringen; namentlich eine größere Abwandlung und feinere Schattirung im Vortrage der Passagen, so wie vollkommene Deutlichkeit in der Aussprache der Textworte. Desgleichen möchte wol auch hinsichtlich der dramatischen Auffassung des Gesanges ein etwas entsprechenderes Nuanciren des Charakteristischen zu wünschen sein. So gelang z. B. der Ausdruck des Verschämten und Rancocoqueten in der Arie (Kommt ein schlanter Bursch) ihr lange nicht so gut, als das Komisch-Heuchlerische in der ersten Hälfte der Romanze des 3. Aufzuges. Ueberhaupt kann man den Sänger und Sängerinnen der Jetztzeit nicht genug darauf aufmerksam machen, daß die einzig wahre Lösung einer jeden Gesangsaufgabe bei weitem mehr auf feinem, dem Textinhalte angepaßtem Vortrage vermöge der verschiedenen Stimmfärbungen beruht, als auf nur äußerlichen Spielmitteln. Auch Fr. Scaria, das für tiefe Basspartien neu-engagierte Mitglied unserer Oper, — dessen Bekanntheit wir bei dieser Gelegenheit machen, — hat durch die Ausführung der Rolle des Caspar recht erfreulichen Eindruck auf uns gemacht. Ein stattlich-angenehmes Äußeres, eine frische, jugendliche Stimme und ein gewandtes Spiel zeichnen ihn aus. Auch bezeugte er dadurch, daß er den Caspar nicht — wie es gewöhnlich geschieht — als grob-materiellen Theaterbösen darstellte, sondern denselben eine gewisse Noblesse verlieh, ein nicht geringes Verständniß der erforderlichen dramatischen Auffassung. Seine Gesangsausführung war daher sehr wirksam und verfehlte nicht, den wohlverdienten Beifall des Publicums zu erzielen; noch etwas mehr Rundung und Glätte in den Passagen bleibt auch bei ihm zu wünschen übrig. Frä. Harry, als Agathe, erwarb sich ebenfalls öfteren, lauten Applaus, und in der That sang sie auch die Cavatine des 3. Aufzuges recht brav, befreite auch sonst im Ganzen, obwohl am wenigsten in der großen Arie des 2. Actes. Fr. Weidemann als Max führte seine Rolle befriedigend durch.

XXV—I.
Dresden.

Zur Feier der Rückkehr Sr. Majestät des Königs Johann von der Frankfurter Fürstencorferenz, welche erstere in der Residenz in solenneller Weise vor sich ging, veranstaltete die königl. Generaldirection ein großes Concert im Theater. Außer Mendelssohn's Symphonie-Cantate „Lobgesang“, welche im vocalen Theile von den Damen Frau Birde-Mey, Fräulein Reiß und Frä. Schnorr v. Carolsfeld, sowie von der Dreißig'schen Singakademie und dem Theaterchöre ausgeführt wurde, gelangte noch Weber's Jubel-Ouverture und Beethoven's C-moll-Symphonie zur Aufführung. Während der Lobgesang von Capellmeister Kiez dirigirt wurde, hatte Capellmeister Krebs die Leitung der beiden übrigen Nummern inne. Die Gesamtausführung war eine des Festes würdige.

In Mozart's Entführung, welche vor Kurzem neuinstudirt in Scene ging, betheiligte Frä. Alsleben als Constanze aufs Neue neben einer jugendlich frischen Stimme ihre ganz vortreffliche Gesangsmanier. Hochfliegende Sopran- und Coloraturpartien dürften weder an hiesiger Hofbühne, noch an irgend einer größern Bühne Deutschlands besser zu besetzen sein, als durch Frä. Alsleben, da namentlich neben den erwähnten Eigenschaften bei der jungen Dame eine vollkommene musikalische Sicherheit sich vorfindet. Wir können daher uns nur freuen, Frä. Alsleben an hiesiger Hofbühne gefestigt zu sehen, was wir um so mehr betonen, als man Frä. Alsleben vor Kurzem an einem andern größern Orte Deutschlands nicht die verdiente Würdigung hat

zu theil werden lassen. Der Belmonte des Frä. Schnorr war wiederum eine so vollkommen abgerundete Kunstleistung, wie wir solche von dem Künstler zu sehen gewohnt sind. Die übrigen Partien waren ebenfalls in guten Händen. Frä. Weber sang das Blondchen, Frä. v. den Osmin, Rudolph den Pedrillo. Die Gesamtausführung war im vocalen wie im orchestralen Theile unter Leitung des Capellmeister Krebs eine durchweg gezielte.

L. S.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Am 1. September concertirten in Aachen Fr. und Frau Pflughaupt mit entsprechend glänzigem Erfolge. Zu Gehör kamen u. A. im ersten Theile des Trio (Op. 7) von Beethoven, Ständchen aus G. Schmidt's Oper: „Weibertreue“ von R. Pflughaupt, Rigolotto-Paraphrase von Liszt und Andante und Variationen für zwei Pianoforte von Schumann. Der zweite Theil bot außer dem Rondebriant für Violine und Piano (Op. 70) von Franz Schubert und der Larmella Neapolitana von Liszt nichts weiter Bemerkenswerthes. — Dasselbst hat auch Frä. Georgine Schubert vom Théâtre lyrique in Paris am 6. ihr Gastspiel als „Dinorah“ angetreten. Auch Frau Harrier's-Wippert gastirt dort.

— In Breslau hat ein Frä. Braun ihren ersten theatralischen Versuch als „Agathe“ gemacht. Die Kritik spricht sich in sehr anerkannter Weise über diese Novize aus, und läßt für die Zukunft Bedeutsames von ihr hoffen.

— Eine junge Sängerin, Irma v. Murda, macht in Pesti durch die Schönheit ihrer Stimmittel so großes Aufsehen, daß man dieselbe sogar mit einer Patti, Ardot u. vergleicht.

— H. v. Bülow wirkte am 11. Septbr. in Wiesbaden im Administrations-Concerte mit. Er spielte das erste Concert von Liszt, welches eine enthusiastische Aufnahme fand, „Bacchante“ von Rubinstein und die „Robert-Phantasie“ von Liszt. In demselben Concerte wirkten außerdem mit Servais und Colofanti.

— Merelli bestudet sich mit seiner Operngesellschaft in Hamburg. Frä. Abeline Patti hat auch hier wieder neue Triumphe gefeiert. Die Hamburger Kritik sagt bei aller Anerkennung ihrer bedeutenden Leistungen: „Die Stimme ist von nicht eben bedeutendem Umfang, es fehlt derselben Schmelz, Klang, sie spricht nicht zum Herzen, es mangelt der Ausdruck des Gefühls, es fehlt der Patti — Amina die Seele.“

— Frä. Lietjens gastirt in Paris, doch ist ihr Erfolg nicht ein so glänzender, wie vorher in London.

Musikfeste, Aufführungen.

— Am 6. und 7. September fand in Aachen das erste große rheinische Sängersfest statt, an welchem sich 61 Männergesangsvereine, und zwar 37 deutsche, 17 belgische und 7 holländische, betheiligten. Den ersten Ehrenpreis erhielt die „Vigia in Lüttich“ unter Th. Berden's Leitung. Im allgemeinen Festconcerte erntete namentlich Max Bruch's „Römischer Triumphgesang“ den lebhaftesten Beifall. Auch eine Ouverture von Hugo Ulrich gelangte beifällig zur Aufführung.

Neue und neuinstudirte Opern.

— Das „Théâtre lyrique“ in Paris hat am 1. September die Saison wieder mit „Figaro's Hochzeit“ eröffnet. Als erste Novität steht in Aussicht der „Perlenfischer“ von Bizet (preisgekrönter Conservatorist), hierauf sollen folgen „Mireille“ von Gounod und „die Trojaner“ von Verlioz.

— Auch das Hamburger Theater hat seine Saison am 1. September wieder begonnen und zwar mit Gounod's „Raust“.

— Die russische Oper in Moskau wird ihre Thätigkeit von Neuem mit Glinka's „Ivan für den Zaren“ beginnen.

— Fr. Perther's „Abt von St. Gallen“ wird auch in Bremen einstudirt.

Auszeichnungen, Beförderungen.

* Der Kammermusikus und Componist A. Stahlnecht in Berlin hat vom Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha die Medaille für Kunst und Wissenschaft am goldenen Bande erhalten.

Todesfälle.

* Gaetano Fiori, der Gründer und Redacteur des seit 1822 bestehenden Vologneser Journals für Theater, Kunst und Literatur, ist gestorben.

Leipziger Fremdenliste.

* In dieser Woche besuchten uns: Hr. Freiherr v. Bülow. Hr. Wagner, Tonkünstler aus New-York. Hr. August Horn, Tonkünstler aus Dresden.

Vermischtes.

* Die Buchhandlung von List und Franke in Leipzig hat ein Verzeichniß einer werthvollen Sammlung von Werken der theoretischen und praktischen Musik aus dem Nachlasse des Cantor Strauch in Ernstthal veröffentlicht, in welchem sich eine ziemlich Anzahl älterer jetzt seltener Schriften befinden.

* In London ist eine neue Musikzeitung gegründet worden, die sich vorzugsweise mit Kirchenmusik beschäftigen wird.

* Bei Pencil u. Comp. in Paris erscheint eine Sammlung von Clavierwerken der alten Meister von 1637—1790 in chronologischer Reihenfolge zusammengestellt, mit Fingersatz und Vortragszeichen versehen und sämtliche Verzierungen in Noten ausgeschrieben von A. Méréaux, in 52 Heften à 6—9 Frcs. Dieselbe enthält Compositionen von Frescobaldi, Purcell, Couperin, Bach, Händel, Marcello und v. A.

* Es ist neuerdings mehrfach in d. Bl. des regen Strebens, das gegenwärtig auf musikalischem Gebiete in Italien sich kund giebt, gedacht worden. Daher dürfte es von Interesse sein, wenn wir diesen früheren Bemerkungen mehrere Beachtenswerthe hinzufügen.

Die allmähliche Gesunkenheit der italienischen Musik ist nicht

erst, wie man von vielen Seiten glauben mag, seit Kurzem erkannt worden, sondern es findet sich schon in dem früheren florentinischen Journale „l'Armonia“ unter Anderem in einem Artikel vom 12. Februar 1856 folgende Stelle: „In dem allgemeinen Bestreben der civilisirtesten Länder (mit Ausnahme Italiens), die Musik zu einem höheren Grade der Vollkommenheit zu erheben, sehen wir ein Unabhängigkeitsgefühl, das alle Nationen beseelt, welche das ihnen seit so langer Zeit vom italienischen Genius auferlegte Joch abschütteln wollen. Und während alles in Waffen gegen uns ist, was thun wir? . . . Wir schlafen ruhig bei dem alten Schlandrian.“

Mitteln wir uns auf, wenn noch in uns ein Funke von der Liebe zum Ruhm unseres Landes zurückgeblieben ist. Die Gefahr ist so ansehnlich (bedeutend hervorragend), daß die Worte jetzt wenig tangen: es ist Zeit zum Handeln! . . . In Folge dessen haben sich einige ermuntert und sind zu ernsteren Studien geschritten, wollen die deutschen Classiker studiren, um in denselben die alte Kraft zu erneuern. Es werden die Werke Meyerbeer's, Beethoven's, Händel's empfohlen, nicht zum knechtischen Copiren, sondern als den Italienern überlegen in gewissen Theilen der Kunst. —

Hieran knüpfen wir die Notizen an, daß bei G. G. Guidi in Florenz kürzlich „Euribice“, Dichtung von Niccietti, Musik von Jacopo Peri, in Partitur erschienen ist, die für die Geschichte der Oper eine bedeutsame Novität sein dürfte. Außerdem hat Maestro Biaggi ein historisch-kritisches Lexikon der Musik vollendet, welches bestmögliche herausgegeben werden soll und Mercadante „vorbereitende Melodien zum dramatischen Gesange“ in zwei Bänden bei Ricordi u. Clausetti in Neapel veröffentlicht. Was Theater betrifft, so ist noch zu erwähnen, daß im Theater da Pergola in Florenz Gounod's „Faust“, im Nazionale Florenz's „Martha“ einstudirt wird.

* Der Bruder Felix Mendelssohn's, Hr. Paul Mendelssohn-Bartholdy in Berlin, hat einen Theil des Ertrages der von ihm herausgegebenen „Reisebriefe“ seines Bruders mit 1500 Thlrn. in die Hände des Stadtraths zu Leipzig gelegt, mit der Bestimmung, daß die Zinsen dieses Capitals unter dem Namen „Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung“ alljährlich am 3. Februar (dem Geburtstage Mendelssohn's) an zwei Wittwen von Mitgliedern des hiesigen Stadtorchesters ausbezahlt werden mögen.

Literarische Anzeigen.

Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämtliche Werke.

Erste, vollständige, überall berechnete Ausgabe.

Partitur-Ausgabe. Nr. 8. Achte Symphonie. Op. 98 in F n. 1 Thlr. 21 Ngr.

Nr. 20. 21. Ouverture zu Leonore. Nr. 2. Op. 72 in C — und Ouverture zu Leonore. Nr. 3. Op. 72 in C n. 3 Thlr. 8 Ngr.

Nr. 100. Sonate für Pianoforte und Violine. Op. 47 in A n. 1 Thlr. 12 Ngr.

Nr. 153—161. Sonaten für Pianoforte allein. Op. 109 in E. — Op. 110 in As. — Op. 111 in Cm. — Sonaten in Es. — Fm. — D. — C (leicht) — und 2 leichte Sonaten, Nr. 1 in G. — Nr. 2 in F n. 2 Thlr. 8 Ngr.

Stimmen-Ausgabe. Nr. 18. Ouverture zu Coriolan. Op. 62 in Cm. n. 1 Thlr. 6 Ngr.

Nr. 19. Ouverture zu Leonore. Nr. 1. Op. 138 in C n. 1 Thlr. 12 Ngr.

Vollendet sind nunmehr folgende Serien:

Serie 6. Quartette für Streichinstrumente. In Partitur. n. 11 Thlr. 6 Ngr.

Dieselben in Stimmen. n. 16 Thlr. 21 Ngr.

Serie 7. Trios für Streichinstrumente. In Partitur n. 2 Thlr. 12 Ngr. Dieselben in Stimmen n. 3 Thlr. 9 Ngr.

Serie 15. Werke für das Pianoforte zu 4 Händen n. 1 Thlr. 6 Ngr. — 16. Sonaten für das Pianoforte n. 15 Thlr.

— 22. Gesänge mit Orchester. In Partitur n. 2 Thlr. 6 Ngr.

Der Vollendung nahe: Serie 1. Symphonien für Orchester. — Serie 3. Ouverturen für Orchester. — Serie 4. Werke

für Violine und Orchester. — Serie 10. Pianoforte-Quintett und Quartette. — Serie 12. Sonaten etc. für Pianoforte und Violine.

Teilweise vollendet: Serie 2. Orchesterwerke außer den Symphonien. — Serie 5. Kammermusik für 5 und mehrere Instrumente. — Serie 9. Werke für Pianoforte und Orchester. — Serie 11. Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell. — Serie 13. Sonaten etc. für Pianoforte und Violoncell. — Serie 17. Variationen für Pianoforte. — Serie 18. Kleinere Stücke für Pianoforte. — Serie 19. Kirchenmusik. — Serie 29. Lieder und Gesänge mit Pianoforte.

Alle übrigen Serien sind zu baldiger Ausgabe vorbereitet.

Ausführliche Prospekte der ganzen Ausgabe sind unentgeltlich durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu erhalten; ebenda selbst werden fortwährend Unterteilungen sowohl für das Ganze als für einzelne Serien angenommen.

Leipzig, 15. September 1863.

Breitkopf & Härtel.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

SYMPHONIA. Fliegende Blätter für Musiker und Musikfreunde.

Von dieser Zeitschrift werden jährlich 11 Nummern ausgegeben. Der Preis des Jahrganges beträgt 24 Ngr. Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen an.

Die Nummern 1—7 sind erschienen.

Leipzig, den 25. September 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue

Injectionen führen die Preisse 2 Mgr.
Kleinnummern haben alle Postämter, Buch-
Handlungen und Kunst-Verhandlungen an

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Crouton'sche Buch- & Musikh. (W. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhn in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Methen Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 13.

Neunundfunzigster Band.

B. Weitzmann & Comp. in New York.
F. Schottensack in Wien.
Hud. Friedlein in Warschau.
C. Schöber & Auer in Philadelphia.

Inhalt: Zum Gedächtnisse eines Freundes. Von H. v. Bülow. — Die Ent-
wicklung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letz-
ten Jahrzehnte. Von Hourijs v. Arnold (Fortsetzung). — Mendelssohn's Brief-
wechsel. Von F. Brendel. (Fortsetzung). — Kleine Zeitung (Tagesgeschichte,
Bemerktes). — Literarische Anzeigen.

Zum Gedächtnisse eines Freundes.

Ein Ethel musikalischer Zeitgeschichte.

Von

Hans v. Bülow.

Am 8. Juli d. J. empfing Berlin durch den Telegraphen eine allgemein erschütternde Trauerkunde. Einer der angesehensten preussischen Publicisten, eine in allen Kreisen der Hauptstadt, welche an dem intellectuellen Leben Theil haben, gleich hochgeschätzte und beliebte Persönlichkeit, der Dr. jur. Eduard Fischei hatte wenig Tage nach seiner Ankunft in Paris, wohin er sich begeben, Stoff zu einem größeren staatswissenschaftlichen Werke zu sammeln, in der Vollkraft seiner Mannesjugend und seiner ebenso umfassenden als bedeutsam einflussreichen Thätigkeit, ein wahrhaft tragisches Ende genommen. Das Entsehlliche seines gewaltsamen Todes wurde kaum gemildert durch die später erfolgende Ergänzungsnachricht, daß derselbe augenblicklich erfolgt und dem Unglückseligen somit die Hölle des Bewußtseins der Vernichtung erspart habe: beim Aussteigen aus einem Fiaker auf einem der Hauptpunkte des öffentlichen Verkehrs wurde er von den Rädern eines Omnibus, der ihm unbenutzt aus einer Straßeneinbiegung vorüberrollte, rücklings ergriffen und zermalmt. Furchtbar war der Eindruck einer Begebenheit, die uns auf so brutale Weise die Schutzlosigkeit der individuellen Existenz demonstrierte; Repräsentant der Wissenschaft, ein nicht bloß hervorragender, sondern gefeierter und durch die anerkannte Tüchtigkeit seiner bisherigen Leistungen noch glänzendere für die Zukunft verheißender, verbürgender Schriftsteller plötzlich hinweggemäht von der unerbittlichen Sense, aus der Welt gestrichen, wie die werthloseste Fabrikwaare der Natur, vom Zufall zerdrückt, wie ein Insect! Größer war die Klage, tiefer und anhaltender wird die Trauer bleiben seiner Bewunderer und Freunde — und zu diesen zählte gewissermaßen Jeder, der mit dem ehrenhaften, gemüthvollen Charakter einmal

bekannt wurde — über den unverschmerzlichen Verlust, über die unersehlliche Lücke, die ihnen aus der furchtbaren Begebenheit erwachsen ist! Das Aufsehen, welche dieselbe nicht bloß im Vaterlande erregte, wird vermuthlich auch bis zu den Lesern dieser Blätter sich verpflanzt haben, und ist von Denjenigen, welche dem politischen Tagesleben Aufmerksamkeit gewährt, anzunehmen, daß ihnen die Hauptleistungen meines verewigten Freundes wenigstens dem Namen nach bekannt sind.

Unbekannt ist es ihnen aber jedenfalls bisher gewesen, daß das Organ der „Zukunftsmusik“ der wunderbar vielseitigen Feder des Korpphäen der politischen Fortschrittspartei einzelne werthvolle Beiträge verdankt, die er demselben auf meine Anregung zu verschiedenen Zeiten, ohne seinen Namen zu zeichnen, geliefert hat. Vielleicht dürfte ihnen nach dieser Eröffnung meine Absicht, Eduard Fischei in diesen Blättern ein herzlichliches Nachwort zu widmen, nicht ungeredtfertigt erscheinen. Es liegt mir fern, die Bedeutung seiner musikalischen Parerga mit makroskopischer Freundespietät übertreiben zu wollen, wiewohl der berühmte Name des Verfassers auf dem Gebiete der Staatswissenschaft und Politik seine Excursionen auf das musikalische Terrain in ein desto helleres Licht stellt, ihnen ein allgemeineres, ich möchte sagen, culturhistorisches, und durch den Umstand, daß er, ohne Musiker von Fach zu sein, die Kenntnisse eines solchen besaß, sehr eigenthümliches Gepräge verleiht. Dennoch bin ich in dem Falle die Nachsicht des Lesers im Voraus dafür in Anspruch zu nehmen, daß mich der Rückblick auf die sporadische Mitarbeiterschaft meines verstorbenen Freundes zu scheinbaren Abschweifungen auf Privatbeziehungen verleiten wird, von denen ich, da meine eigne Person dabei zur Sprache kommen muß, nicht die Unbescheidenheit haben kann, anzunehmen, daß sie von unbedingtem Interesse seien.

Meine Bekanntschaft mit Eduard Fischei datirt vom Herbst 1849, wo ich die Leipziger mit der Berliner Universität vertauschte, um Jura weiter zu hören und nach Jahresfrist zu der Erkenntniß zu kommen, daß ich für die Rechtswissenschaft nichts tauge. Das Erscheinen von Richard Wagner's Schriften war gerade im besten, bösesten Saat für seine Zukunft streuendem Gange. Ich verschlang sie mit gieriger Hast; die an ihnen entzündete Begeisterung verlangte nach Mittheilung, wollte sich an gleicher Begeisterung in anderen Köpfen wenigstens erlaben, womöglich durch deren Contact noch steigern. Unablässig durchstöberte ich alle erdenklichen Zeitungsfeuilletons — in

Erangelung von Musikerbekanntschaften — um zu sehen, welche Aufnahme die „Priester“ der Presse (mein jugendlicher Enthusiasmus ging bis zum Glauben an das Priesterthum) dem großen „Kunstphilosophen“ und seinen genialen „Umschütteltheorien“ in ihren Organen bereitet, welche Altäre sie ihm in ihren Tempeln errichtet. Grenzenlos wuchs meine Entrüstung empor, als ich nirgends eine Spur der Erwähnung dessen fand, das bis für die ganze Menschheit heiliger und wichtiger, sogar „zeitgemäßer“ erschien, als alle politischen und sozialen Fragen, als alle Verfassungsbrauerei und Kammerpielerei der Welt. Muthig griff ich selbst zur Feder und schrieb Artikel über „Kunst und Revolution“ und „das Kunstwerk der Zukunft“. Aber wohin damit, wo Obdach dafür finden? Nach einigen vergeblichen Versuchen, mein Manuscript bei der liberalen Presse unterzubringen — an die Pforten der conservativen zu klopfen, schien mir nicht gerathen — führte mich endlich mein Geschick in das Bureau einer radicalen Zeitung. Der Redacteur war abwesend: ich erkannte im Arbeitszimmer zwei Committenten wieder, an denen ich in den Collegien häufig vorbeigegangen war. Ich trug ihnen mein Anliegen vor; sie schienen sich dafür zu interessieren, sie hatten mit den Wagner'schen Schriften bereits eine, wenn auch nur flüchtige Bekanntschaft gemacht, sprachen mit Respekt davon und übernahmen die Verantwortung, meine Arbeit in die nächsten Nummern der Zeitung einzurücken. Der eine dieser beiden Studenten und freiwilligen Zeitungsschreiber war der talentvolle, neuerer Zeit so beliebt gewordene Volksroman-Schriftsteller Adolf Müllersburg, der andere Eduard Fischel. Ausführliches Gespräch bahnte nähere Bekanntschaft an, aus der sich allmählig ein festes Freundschaftsverhältniß zwischen uns Dreien entwickelte, das der Zeit getrost hat bis das fatalistische Datum des 7. Juli unserem geistigen Bunde den Einen entriß. Mit Freuden nahm ich Fischel's, der bereits damals durch seine geistvollen Leitartikel eine Hauptrolle spielte, Vorschlag an, mich in der Qualität eines musikalischen Berichterstatters der Residenz (natürlich ohne Honorar und ohne Freibillet zu Concert oder Theater) an der Wagner-freundlichen Zeitung zu betheiligen. Ich befinde mich in der glücklichsten Lage, nichts von dem, was ich damals geschrieben, dem Inhalte nach zuzukommen zu haben, wiewol mir meine rückwärtslosen Expectorationen sechs Jahre später noch empfindliche Nachtheile in meinem Berliner Künstlerleben zugefügt. Die bittere Feindschaft, mit welcher das „jeilige Kind“ Ludwig Kellstab mich und meine Richtung bis an sein Ende beehrt und welche er nach demselben dem zahlreichen Schwarm seiner moralisch jedenfalls tiefer stehenden Geistesdescendenten vermacht hat, basirt sich auf eine heftige Satyre, welche ich ihm im Februar 1850 zugeschiebte. Eduard Fischel, in dem ich bald den eingefleischten Musikkritiker erkannte, gesellte sich, mit meinen Grundsätzen sympathisirend, immer häufiger zu mir. Wir besuchten zusammen die Concerte und das Opernhaus, wo wir uns gegenseitig über unsere schlechten Plätze im dritten oder vierten Range durch regen Austausch unserer Schwärmereien trösteten. Mit Vergnügen erfüllte ich Fischel's Wunsch, ihm Unterricht im Generalbass zu erteilen, wogegen er seinerseits mir etwas Englisch beizubringen sich bemühte.

Ich dränge das Ueberströmen meiner Erinnerungen zurück, nur das Wesentliche meiner Beziehungen, der Zeitfolge nach, zu dem Freunde erwähnend, dessen eminente Entwicklung mich später mit so freudigem Stolz auf unser Band erfüllen sollte. Im Herbst 1850 trennten wir uns, als ich Berlin verließ, meine musikalische Laufbahn unter Richard Wagner's Schutze

in Zürich anzutreten. Unser brieflicher Verkehr erlahmte aber nicht. Eduard Fischel pflegte mich auf meine Bitte stets reichlich mit Mittheilungen aus dem musikalischen Treiben Versand zu versorgen, die ich so geistvoll, sachkundig und interessant fand, daß ich ihn von Weimar aus aufforderte, doch als Correspondent für die „Neue Zeitschrift für Musik“ einzutreten. Bereitwillig kam er dieser Aufforderung nach, als der geehrte Herr Redacteur sich damit einverstanden erklärt hatte. Im 55. Bande (zweite Hälfte des Jahrgangs 1861) Nr. 20 und 24 sind Berliner Musikberichte von Eduard Fischel enthalten. Eine augenblickliche Lücke meiner Bibliothek verhindert mich, spätere namhaft zu machen. Aber schon die erwähnten Briefe genügen vollkommen, das hervorragende Talent des Autors, die Gediegenheit seines Urtheils, die Tiefe seiner künstlerischen Anschauungen und Eindrücke zu kennzeichnen. Das sind Muster von Correspondenzen für eine Musikzeitung, wie sie nur leider sehr selten geboten werden. Ich habe mich wahrhaft erquickt, als ich sie von Neuem durchlas, und bürge dafür, daß noch heute jeder Leser sich an dem geistvollen Inhalte, an der treffenden Präcision des Ausdrucks, an der aus beiden hervorleuchtenden tiefen Reife der Gesinnung erfreuen werde.

In noch höherem Grade treten diese trefflichen Eigenschaften an einer umfangreicheren Probe seiner Mitarbeiterthätigkeit für die „Neue Zeitschrift“ hervor, an der Reihe von Artikeln, welche er dem werthvollen Buche des Herrn Professor Marx über Beethoven's Leben und Schaffen im 50. Bande (Nr. 3. 11 und 16) widmete. Welch inniges Verständniß des großen Heros, welches gründliches Studium, welches scharfe Resumiren des Ganzen, wie Herausheben des bedeutsamsten Einzelnen betreffs der werthvollen Arbeit des Biographen leuchtet aus diesen Aufsätzen hervor! Wie piquant und schlagend sind darin die polemischen Ausfälle gegen den Vandalen aus Nischni-Nowgorod, Ulibischeff — wie anregend in jeder Beziehung die Ergießungen seines hellen Kopfes, seiner reichen Phantasie über das neue Testament, die letzten Werke Beethoven's! Und so präventionslos dabei gehalten! Hoch würde der Ruf des Kritikers im Ansehn steigen, wenn solche Musterabhandlungen häufiger in unseren kunstwissenschaftlichen Organen auftauchen könnten, wenn die Hand des Recensenten nicht früher die Feder ergriffe, bevor er sich zum Bewußtsein brächte, daß und wie ein Goethe, ein Schumann im Literarischen und Musikalischen die Praxis des Journalisten aufgesaßt! Fischel's ungewöhnlich vielseitige Bildung und Belesenheit zeigte ihm den richtigen Weg, der Anderen wieder zum Vorbilde dienen möge.

Das nämliche Jahr 1859 führte in dem Berliner Musikleben zwei Data herbei, denen ein nicht bloß locales, sondern, wie die Erfahrung gezeigt, allgemeineres zeitgeschichtliches Interesse zugesprochen werden kann. Eduard Fischel's Anhänglichkeit an meine Person oder vielmehr an die Sache, in deren Verfechtung meine Person ihre Lebensaufgabe sieht, hat sich dabei mit so thätiger Treue bewährt, daß meine dankbare Erinnerung an seine sachlichen Freundschaftsdienste sich wol in öffentlicher Erwähnung derselben Ausdruck schaffen darf. Ich kann es dabei nicht umgehen, in einen gewissen persönlichen Memoiren-Ton zu verfallen, werde mich jedoch nur auf das Unvermeidliche beschränken. Ich habe mein Orchesterconcert vom 14. Januar 1859 als das erste dieser Ereignisse zu bezeichnen. Der stattgehabte Vorfall ist bekannt; der geehrte Redacteur dieser Blätter wohnte ihm bei, hat ihn selbst unparteiisch, mit sehr eingeschränkter Zustimmung zu meiner Maßregel ausführlich besprochen. Ich selbst habe beharrlich bisher geschwiegen, glaube aber vom allgemeinen Billigkeitsgefühl autorisirt

zu sein, dieses Schweigen einmal zu brechen. Mit der Hinausweisung mir persönlich als Inhaber von Freikarten bekannter Insultatoren nach der Aufführung von Franz Liszt's „Idealen“ habe ich in selbstvergessender Aufwallung eine Basallenpflicht gegen meinen hohen Meister erfüllt, die ich mit kaltem Blute gegen jeden anderen großen Tonbildner erfüllt haben würde, ich sage nicht, in der gleichen Weise nochmals erfüllen würde, weil verglichen Ausstritte sich nicht wiederholen. Mit unerschüttertem Gleichmuth habe ich mich in die Consequenzen meines Benehmens gefügt. Denn die „Belethigung“ Seiner delicates Majestät des Pöbels aller Gesellschaftsclassen rächte sich wochenlang in sämtlichen Organen der Journalistik durch Schmähungen unerhörtester Art — jedes Wort ein Hufschlag —; kein einziger unter der Zahl der mir persönlich sonst nicht abholden localen Kunstgenossen hatte den Muth, nur mit einer Silbe meine Vertheidigung zu übernehmen; mit zwei oder drei vereinzelt Ausnahmen mieden sie mich fortan wie einen Pestkranken, wie einen „aqua et igni interdictus“; ein Concert des königl. Domchors, dem ich meine Mitwirkung zugesagt, erzielte durch das Gerücht, man werde in selbigem eine Execution an mir vollziehen, ein ausverkauftes Haus.

Da fand ich an denselben beiden Männern, meinen Comilitonen vom Jahre 1849, an Adolf Mühlburg und Eduard Fischei, denselben Beistand, dieselbe thätige Theilnahme, die sie mir bereits vor einem Decennium in meinen Bestrebungen der Propaganda für die Wagner'schen Ideen gezollt hatten. Der erstere erfreute und verpflichtete mich durch die Zusendung des ersten Exemplars einer Brochure, der ich nicht nur ihrer bereiten Wärme, ihrer klaren Darstellung willen einen mehr als ephemeren Werth beilege, sondern hauptsächlich deshalb, weil ihr Inhalt Fragen so universellen Charakters ventilirt, daß von ihrer directen Beziehung auf meine Person gänzlich abstrahirt werden kann. Eduard Fischei war es „durch seine Verbindung mit der Presse“ gelungen, das „audiat et altera pars“ in einigen Hauptblättern durch tact- und maßvolle Repliken auf die heftigsten der zahllosen Invectiven zu meinen Gunsten in Anwendung zu bringen. Später hat er mir gestanden, daß der Haß der Presse gegen meine Person die achtungsvolle Rücksicht, an welche er von Seiten der Redactionen seines schriftstellerischen Talentes wegen gewohnt war, dermaßen neutralisirt habe, daß seine Vertheidigungsversuche nur als bezahlte Inserate aufgenommen worden wären.

Das zweite Ereigniß der Wintersaison, dem gegenüber ich das erstgenannte nur als einen Vorfall bezeichnen kann, war die Aufführung von Wagner's „Lohengrin“. Wer die terroristischen Verdammsdecrete hervorruft, mit welchen die angestellten Pamphletisten der Berliner Kunstkritik dieses Werk begrüßten, d. h. in den tiefsten Noth zu treten suchten, wird dem gesunden Proteste, welchen die ästhetische Intelligenz des Berliner Publicums durch fortwährend gesteigerten Besuch und ausdauernd andächtige Theilnahme den Aufführungen der herrlichen Schöpfung entgegensetzte, seine Anerkennung nicht versagen. Aber diese Reaction war anfangs nicht voraussehbar; meine persönliche Empörung über die Mißhandlung des Genies wurde um so mehr gesteigert, als z. B. die „Nationalzeitung“ den Abdruck der schönen Skizze Adolf Stahr's in seinem „Weimar und Jena“ über die von einer Aufführung des Lohengrin unter Liszt's Leitung empfangenen Eindrücke rund verweigerte, ihre Spalten demjenigen Mitarbeiter verschloß,

dessen hochgeschätzter Name wesentlich ihren Ruf und ihre Verbreitung gründen geholfen hatte.

Eduard Fischei bot mir seine Dienste an, erschien also wieder als Freund „in angustia“. Auf meine Anregung schrieb er die Brochure: „Wagner's Lohengrin und die Kritik der Tagespresse“, von einem Gegenwartsmusiker.

Dieses kleine Kunstwerk ästhetischer Polemik verdient als ein geistprühendes, mit den treffendsten Analogien aus der Kunstculturgeschichte vergangener Epochen geschmücktes Deutmal einer leider noch unvollständig überwundenen Gegenwart wol aus der Dunkelheit hervorgezogen zu werden, in welcher es eine Verlags-handlung fesselt (Berlin — Carl Köhring), deren Thätigkeit auf ganz andere Gebiete sich erstreckt. Die Erwerbung derselben zum Behufe einer neuen Ausgabe bietet um so weniger Schwierigkeit, als der Verfasser seiner künstlerischen Ueberzeugung das Opfer gebracht hat, sie auf eigene Kosten zu publiciren. —

Den vorangegangenen Mittheilungen, aus denen die Bedeutung des Geschiedenen nicht sowol als eines für mich unendlich werthvollen, sondern als eines seltenen Freundes der Tonkunst überhaupt, speciell eines eifrigen Förderers unserer Richtung hervorgeht, bedürfen zu ihrer Vervollständigung wol kaum des Zusages, daß derselbe im Clavierspiel zu den geübteren Dilettanten zählte, daß er in einer häufig mit Interesse von mir durchstöberten musikalischen Bibliothek, die er sich auf antiquarischem Wege erworben (er war von Hans aus vermögenslos), die meisten seiner Ruhestunden verlebte. Er improvisirte gern und zuweilen sehr witzig, wenn er z. B. die Manieren eines Jopocomponisten parodiren wollte; sein merkwürdiges Gedächtniß im Bibliographischen der Musikliteratur hat mich des Oefteren staunen machen. Nicht blos Geburts- und Sterbetag jedes großen Meisters, auch die chronologische Folge seiner Hauptwerke war ihm gegenwärtig; in der Malerei wußte er gleichen Bescheid und dieses Wissen war kein todes, trodnes, es erstreckte sich auf die kleinsten Details ästhetischer Anschauung von Styl und Colorit. Daß er ein begeisterter Anhänger Franz Liszt's gewesen, wird Niemand zu erfahren wundern. Der Drang, den Meister und sein Wirken persönlich kennen zu lernen, bestimmte ihn — im Jahre 1858, wenn ich nicht irre — zu einer Wallfahrt nach Weimar, von der er überglücklich über die ihm gewordene Aufnahme zurückkehrte.

Die Aufgabe, die ich für gegenwärtige Blätter mit stellen konnte, wäre hiermit erschöpft. Ich kann dem unglücklich-glücklich-geschiedenen Freunde (denn sein Dasein war in dem Augenblicke, als ihn jäher Tod dahintrastte, materiell ein sorgenfreies, in seiner vielseitigen Thätigkeit und deren glänzend ehrenvollen Resultaten volle Befriedigung findendes) begreiflicherweise an dieser Stelle nur einen sehr fragmentarischen Retrospekt geben. Der Publicist, der Rechtsgelehrte, der Geschichtsschreiber Eduard Fischei harret anderwärts des seinen Leistungen gebührenden Nachwortes.

Ehre seinem Andenken, das auf dem staatswissenschaftlichen Gebiete durch Werke bleibenden Werthes gesichert ist! Ehrenbes Gedenden auch dem Bürger unseres Reiches, dem edlen Theilnehmer am Kampfe der Geister gegen die Gespenster!

Die Entwicklung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte.

Von

Jourij v. Arnold.

(Fortsetzung.)

Um Dargomijstij's Werke und besonders die Oper: „Die Dnjeprnixe“ richtig und unparteiisch beurtheilen zu können, dürfte es, meiner Meinung nach, wol nothwendig sein, die allmähliche Entwicklung seines ursprünglichen Talents, sowie diejenigen gesellschaftlichen Verhältnisse zu überschauen, welche auf jene unbedingten Einfluß haben mußten.*)

Dargomijstij ist im Jahre 1813 geboren. Bis zu seinem 21. Lebensjahre war sein Bestreben hauptsächlich der Virtuosität zugewendet, weshalb denn auch bis zur genannten Zeit sein theoretisches Wissen nur oberflächlich blieb. Gleichwol hatte die ihm inwohnende reiche Productivität schon sehr früh sich Bahn gebrochen, und mitunter waren ihm Compositionen gelungen, welche, wenn auch zum öftern voll grober grammatikalischer Schnitzer, dennoch bewiesen, daß er von Natur hoch über dem gewöhnlichen Dilettantismus stand. Als Empiriker in der Tonsetzkunst, und zudem als Empiriker, welcher beinahe ausschließlich der Claviervirtuosität huldigte, mußte Dargomijstij unwillkürlich dem Einflusse seines Instruments verfallen, was denn auch aus der Factur seiner damaligen Erzeugnisse vollkommen ersichtlich ist. Die Folgen eines solchen Einflusses sind bekannt: der Reiz der Clavierfiguration erregt unwillkürlich unser besonderes Interesse, und die äußere brillante Form erhält sodann in unserem Ideengange eine gewisse Wichtigkeit, welche ihr eigentlich nicht zukommt.

Wie schon erwähnt wurde, existirte bei uns zu Ende der zwanziger und im Anfang der dreißiger Jahre eine italienische Oper; auf der russischen wie auf der deutschen Bühne aber wurden vorzugsweise — wenn auch bessere — Werke der französischen Schule**) gegeben. Diese musikalisch-glänzenden Vorstellungen konnten auf die Phantasie des jungen Componisten nicht anders als außerordentlich anlockend wirken, um so mehr, als ihm damals noch ein tieferes musikalisches Verständniß abging. Zudem ist noch ein anderer, für die allgemeine geistige Entwicklung Dargomijstij's sehr wichtiger Umstand zu berücksichtigen. Als Sohn eines reichen Edelmanns hatte nämlich unser Componist, nach damals noch herrschender Sitte, keine öffentliche Anstalt besucht, sondern eine häusliche Erziehung erhalten, wobei denn ein französischer Gouverneur und französische Literatur eben nicht die kleinste Rolle spielten. Was also konnte natürlicher und mehr zu entschuldigen sein, als daß der junge Tonsetzer in seiner Ideenrichtung begann, den Weg der großen Nation zu wandeln. Die ersten Romanzen, die ersten Claviercompositionen Dargomijstij's, endlich auch die Wahl der Texte für eine erste Oper (anfänglich „*Lucrezia Borgia*“ von Victor Hugo, dann dessen „*Esmeralda*“), — kurz Alles weist darauf hin, daß die Existenz einer französischen Richtung in Dargomijstij's Entfaltung keine bloße Hypothese, sondern eine begründete Thatsache ist. Mehr aber noch leuchtet diese Richtung aus der Musik selbst zur Oper: „*Esmeralda*“ hervor.

*) Als Grundlage nachfolgender Betrachtungen diente mir das Manuscript einer Autobiographie D.'s, welche er selbst, zum Behufe meiner in Petersburg gehaltenen Vorlesungen, mir geliehen hatte.

**) Zu denselben rechne ich gleichfalls die Opern Cherubini's, Spontini's und Meyerbeer's.

Doch soll und kann diese Bemerkung keineswegs als Vorwurf klingen: auch in der französischen Schule sind Männer mit riesigen Talenten aufgetreten, welchen würdig nachzustreben gewiß sehr ehrenhaft ist. Und dieses darf Dargomijstij in Wahrheit nachgesagt werden. In Folge des technischen Studiums der Bach'schen Fugen, sowie der Mozart'schen und Gluck'schen Werke nahm der junge Componist, nach dem Vorbilde der großen Meister der oben erwähnten Schule, ebenfalls den Ernst und die künstlerische Reinheit des classischen deutschen Stils in sich auf.

Um diese Zeit wurde Dargomijstij auch mit dem aus Italien und Berlin zurückgekehrten Glinka bekannt, welcher nunmehr anfang seinen Einfluß auf Ersteren auszuüben, und unter Anderem ihm die theoretischen Notizen mittheilte, welche er selbst von Dehn erhalten hatte. Das fleißige Studium dieser Notizen bewirkte allerdings, daß der junge Componist gegen das Ende der dreißiger Jahre das Feld seines musikalischen Wissens und damit zugleich seine Kunstansichten bedeutend erweiterte und veredelte; aber weder dieser Umstand, noch andererseits der fruchtbringende, intime Umgang mit Glinka, vermochten dem schon genügend in sich selbst erstarkten musikalischen Charakter Dargomijstij's irgend Etwas mehr zu geben, als nur eine gewisse noch ernstere Abschattung in der Factur. Deshalb schaut denn aus allen Compositionen Dargomijstij's, wenngleich in edelster Weise, auch immer wieder seine ursprüngliche Richtung hervor. Seine Werke sind an und für sich selbstständig, frisch-lebendig, zuweilen hinreißend, aber sie können und werden nie den modernen Eklektiker verleugnen. In der Oper „*Die Dnjeprnixe*“ nun gesellt sich zu dem abendländisch-elektischen Stile noch das von Glinka angeregte nationale Streben. Doch vermag das Letztere nicht den überwiegenden Einfluß des Ersteren zu überwinden. Die Musik zu der genannten Oper ist unstreitig eine vortreffliche, musikalisch und dramatisch tief durchdachte; an selbstständigen frischen Melodien ist kein Mangel; die Musikeffekte sind natürlich, weil überall durch die Handlung selbst motivirt; die Instrumentation ist mit ungemeinem Geschick und Geschmade, dabei originell und stets auf dramatischen Grundlagen behandelt. Kurz, das ganze Tonwerk bezeugt eine außerordentliche musikalisch-poetische Begabung und die gründliche Technik eines Meisters in der Kunst. Und dennoch wage ich es, dieser herrlichen Musik einen Fehler, und zwar einen nicht geringen Fehler vorzuwerfen. Sie entspricht nämlich, — nicht meinem individuellen Gefühle nach, sondern dem allgemeinen Urtheile zufolge — dem durchweg volksthümlichen Texte nicht in dem erforderlichen Maße, sie ist nicht rein-national gehalten! Trotz des ersichtlichen Bestrebens des Componisten, in möglichster Weise die russisch-slavische Localfärbung wiederzugeben, läßt er unwillkürlich, sich selbst unbewußt, sich hinreißen von dem, so zu sagen, schon in sein Fleisch und Blut übergegangenen, französisch-elektischen Stile. Nur aus diesem Grunde wol, wie man zu folgern berechtigt ist, hat es ihm fast nirgend recht gelingen wollen, ein im russischen Geiste erfundenes Motiv musikalisch auch in demselben Charakter auszuspinnen und zu Ende zu führen: Dargomijstij hat unbestreitbar ein Gefühl für russische Nationalität, aber die Art und Weise, wie er der letzteren Ausdruck verleiht, vermag er nur einer fremden Schule zu entnehmen. Sieht man jedoch von solchen nationalen Anforderungen ab, so muß jede Kritik, selbst die allerstrengste, zugeben, daß die Oper: „*Die Dnjeprnixe*“ mit zu den großartigsten und originalsten Tonwerken der Jetztzeit gehört.

Leider fiel die Inszenesetzung dieses Erzeugnisses eines russischen Tonkünstlers in eine Zeit, wo bei uns die Italianomanie

stärker als jemals eine andere Epidemie herrschte, in die Zeit nämlich, wo Sgr. Tamberlic und sein berühmtes Ut diezo auf dem Culminationspuncte ihres Glanzes sich befanden. Es darf daher Niemanden verwundern, wenn bei solchem Umstande diese Oper dennoch nicht „zog“, wie es wol sonst leicht hätte geschehen mögen. Auch ist die damalige qualitative Armut an guten Gesangsmitteln seitens des quantitativ reichen Personals in Anschlag zu bringen, in Folge welcher die Partien des Soprans und Tenors nicht genügend hervortraten, um die Schönheiten der Partitur der Masse des Publicums klar zu machen, welche ja doch (wie natürlich) jedes Werk nur nach dem durch die Executirenden bewirkten Effecte zu beurtheilen im Stande ist. — Und dennoch, trotz aller dieser Hindernisse, genügten schon einige Scenen, welche (Dank unserm rühmlichen Veteranen Petrow, und der Contraaltistin Frau Leonowa, sowie den trefflichen Chören) gelungen ausfielen, — um dieses Werk in die Reihe derjenigen eintreten zu lassen, welche zum festen, unabänderlichen Repertoire der russischen Oper gerechnet werden.

Nun trat aber wiederum eine dürre Zeit für die National-Oper ein. Nicht daß es gerade bei uns an würdigen Compositionen gemangelt hätte, — (ich könnte, wenn ich es für thöulich hielte, auf einige vergleichen hinweisen, welche bei dem Repertoire auch bis jetzt noch brach liegen, weil es dem Hrn. Staatsrath Fjodorow „an Zeit gebrach“, die Textbücher durchzusehen) aber es kam eben keine auf die Bühne! Endlich gelang es im Frühling 1859 abermals zweien unserer Landsleute, für welche die Direction der kaiserlichen Theater gewissermaßen besondere Rücksichten zu nehmen hatte, nämlich dem Fürsten Wjassemskoj und dem Baron von Bitinghoff (aus Piewland), ihre Werke in Scene zu setzen. Die Operette des Ersteren: „Der Schwarzkünstler“, eine Mache durchaus dilettantischer Art, ging natürlich spurlos vorüber. Die Oper von Bitinghoff aber: „Mazepa“ (nach dem Inhalte und mit theilweiser Benutzung des Gedichts: „Poltawa“ von Puschkin) erhielt wenigstens einen succès d'estime. Das Werk, als Op. 1 eines jungen Weltmannes aus den höheren Kreisen, hätte übrigens einige Aufmunterung verdient; denn es zeugt von mehr als bloßer dilettantischer Begabung, von guter theoretischer Schule und von Sorgfalt in der Ausarbeitung. Wenn es einigermaßen an origineller Erfindung und an höherer dramatischer, poetischer Auffassung Mangel leidet, so sind die Melodien doch recht singbar und angenehm und widersprechen nicht dem Sinne der allgemeinen Situationen, — die Harmonie ist recht hübsch, manchmal sogar polyphonisch geführt, und die Instrumentirung ganz wirksam.

Ein Jahr später hatte die Oper: „Die Kroatinnen oder die Nebenbuhlerinnen“ vom unlängst verstorbenen Chordirector Otto Ditsch (einem Dänen von Geburt) gleiches Schicksal mit dem Werke des Barons. Herr Ditsch soll, wie bei seiner Ankunft vor etwa 12 Jahren verlautete, ein Zögling Mendelssohn-Bartholdy's gewesen sein: ich, meinstheils, glaube gerne daran, denn in allen Compositionen des Erstgenannten spiegelt sich deutlich das fleißige Copiren der Manier des Meisters ab, — leider; ohne irgend Etwas vom Geiste noch Talente desselben zu besitzen, denn die Factur war stets untadelhaft, nur die Erfindung null! Bald darauf kam die zweiactige Oper (mit Recitativo) von Konstantin v. Willebois (aus einer ehemals deutschen estländischen Familie): „Natascha oder die Wolga-Räuber“ in Moskau auf die Bühne, und machte ein vollkommenes Fiasco. Zu Anfang laufenden Jahres ging sie in Petersburg in Scene (als Benefiz-Vorstellung für die Frau Leo-

nowa), mit der möglichst besten Besetzung, *) wie solche bei früheren Werken (mit Ausnahme Glinka's) nicht vorgekommen war: denn die kleine Tenorpartie übernahm unser Riesentenor Herr Mikolaj, dessen Stimme an Umfang (bis zum hohen d), Kraft und sympathischem Klange jetzt unstreitig zu den ersten Europas gehört; die Frauenrollen waren in den Händen der Altistin Frau Leonowa und der Sopranistin, Fräulein Bianchi, welche Letztere immense Stimm-Mittel und routinirtes Spiel besitzt. Auch die Basspartie sang ein ebenfalls beliebter, noch jugendlicher Sänger, Herr Wassiljew. Demzufolge machte dieses Werkchen Furore bei der Masse, — obschon, der Wahrheit gemäß, dasselbe nur ein schwacher, bedeutend italienisirter Abklatsch von Glinka's Opern ist, in der Art wie der „hochberühmte“ Tonsager der Opern: „Martha, Indra, Strabella“ von den fernen Strahlen Meyerbeer's und Anderer sich Glanz und Farben leiht zu seinen dilettantischen Skizzen. — Uebrigens mochte es vielleicht in der allgemeinen Saisonluft gelegen haben, daß unser Publicum, — d. h. die große Masse, gerade den schwächsten Productionen den lautesten Beifall spendete: wenigstens erntete gleichzeitig mit Willebois' Oper eine noch naivere Mache des Sängers Artemowskij u. Comp., nämlich das operetten-artige Vaudeville in drei Aufzügen: „Die Saporosher jenseit der Donau“ fast nicht minder lärmenden Applaus. Da der Text übrigens nicht ohne die als wichtig bekannte Laune kleinrussischer Kosacken verfaßt ist, und das lebendige Spiel Artemowskij's (der Kleinrusse ist) und der Fräulein Liljewas unwillkürlich zum herzlichen Lachen zwingt, so erklärt es sich, warum in der That dieses Werkchen, trotz seiner völligen Unbedeutendheit als Composition, dem lachlustigen Publicum zu gefallen vermochte. —

(Fortsetzung folgt.)

Mendelssohn's Briefwechsel.

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung.)

In einem Gratulationschreiben zum Geburtstag seiner Schwester Fanny vom 14. November 1834 (S. 60) spricht er sich über die Bezeichnung „Umschwung“ aus. Auch später, S. 73, kommt er noch einmal darauf zurück. Er schreibt:

„Aber, Du Geburtstagskind, — im Urtheil über die Bilder treffen wir diesmal nicht zusammen; denn eins der widrigsten ist mir von jeher das von S. gewesen. Wenn ein Kunstwerk künstliche Trostlosigkeit vorstellen will, wie das Verhungern in der Wüste, so habe ich keinen Antheil daran, es sei noch so gut gemacht, und das ist es nicht einmal. Das Ganze scheint mir nichts als wieder eine Variation auf Lessing's Königspar, — diesmal mit todtten Pferden. — Die Stimmung im Kunstwerk ist alltäglich, und da mag man's zwanzig mal mit bunten Farben ausputzen, es hilft nicht. So ist mir's nicht einmal recht, daß Du bei der Gelegenheit von Lasont vom Umschwung der Geige seit Paganini sprichst, denn solche Umschwünge kenne ich nicht in der Kunst, nur allenfalls in den Leuten, und ich denke, Dir würde an Lasont dasselbe mißfallen haben, wenn Du ihn vor Paganini's Auftreten gehört hättest, und Du müßtest andrerseits seine guten Seiten nicht weniger loben, nachdem Du den andern gehört hast. Man hat mir hier soeben

*) Seit ungefähr zwei bis drei Jahren fand die Direction denn doch, daß das Personal erneuert und verbessert werden mußte.

ein Paar neue französische musikalische Zeitungen gezeigt, wo sie immer von einer révolution du goût und einer musikalischen Umwälzung sprechen, die seit einigen Jahren stattgefunden habe und wobei ich auch eine schöne Rolle spielen soll, — mir wird sehr übel bei so etwas. Ich denke dann immer, daß man fleißig sein soll, und arbeiten, „vornehmlich keinen Menschen hassen und die Zukunft Gott überlassen“, — das Oratorium bis zum März fertig machen, ein neue A-moll Symphonie und ein Clavier-Concert componiren, und dann wieder auf die Reise gehn, und die Leipziger Straße Nr. 3 besuchen, aber wenn möglich am dritten Ort.“ —

Die Bemerkung ist sehr charakteristisch. Mendelssohn kennt nur das ruhige Weiterfortbauen auf der vorhandenen Grundlage, nicht ein Schaffen auf veränderter Basis, die Gewinnung neuer Ausgangspunkte. Diese Verwechselung entsteht, wenn man meint, daß bei einem „Umschwung“ das Alte gänzlich beseitigt werden solle, während es sich lediglich darum handelt, die Bestandtheile desselben auch in das Neue aufzunehmen, ohne sie zu vernichten. So machte ihn die Verleugnung dieser Begriffsbestimmung formell zu einem Gegner des „Umschwungs“, d. h. des Wortes, während er, wie wir weiterhin sehen werden, sachlich sich durchaus den Principien des Fortschritts anschließt.

Im Jahre 1835 kam ihm von Leipzig aus die Einladung zur Uebernahme der Direction der Gewandhausconcerte. Er schreibt in dieser Beziehung an Hrn. C. Schleinig:

„Nehmen Sie meinen besten Dank für Ihre gütigen Zellen, und die freundliche Gesinnung für mich, die daraus spricht. Daß es mir eine Freude sein würde, in Ihrer Stadt einen so umfassenden Wirkungskreis zu finden, wie Sie ihn mir schildern, können Sie wol denken, da es mein einziger Wunsch ist, die Musik auf dem Wege weiter zu führen, den ich für den rechten halte; und somit würde ich gern einem Rufe folgen, der mir dazu die Mittel an die Hand gäbe. Doch wäre es mir nicht lieb, durch eine solche Erklärung irgend Jemand zu nahe zu treten; und ich würde nicht wünschen, eine Stelle zu bekleiden, von der ich einen Vorgänger verdrängen müßte; erstlich halte ichs für unrecht, und dann geschieht auch wol der Musik durch solchen Streit immer nur Schaden. — Gehen Sie also auf Ihre Frage bestimmt antworten kann, müßte ich Sie bitten, mir einige Zweifel zu lösen, nämlich: von wem würde eine solche Anstellung wie Sie sie beschreiben ausgehen? mit wem würde ich zu thun haben, mit einer Gesellschaft, oder Einzelnen, oder einer Behörde? und würde ich durch meine Zusage einem andern Musiker zu nahe treten? Dies letztere bitte ich Sie, mir ganz aufrichtig zu beantworten, und sich dabei an meine Stelle zu versetzen, indem ich, wie gesagt, niemals direct oder indirect Jemand von seinem Plaze zu drängen wünsche. —

Ferner ist es mir nicht deutlich nach Ihrem Briefe, wie sich die Direction einer Sing-Akademie mit einem freien Sommerhalbjahre für mich verbinden ließe, denn Sie wissen wol, wie unumgänglich nöthig gerade die fortgesetzte Uebung für ein solches Institut ist, und wie sich also in einem halben Jahre nichts leisten ließe, das im nächsten dann nicht wieder verworfen wäre. Oder ist noch ein anderer Director dafür da, der im Sommer statt meiner die Leitung übernähme? Endlich gestehe ich Ihnen noch, daß ich im Pecuniären meine Stellung gegen die hiesige wenigstens nicht zu vermindern wünschen würde, doch würde sich dies, da Sie von einem Benefiz-Concert schreiben, wol auch arrangiren lassen, und wir würden schon darüber übereinkommen können. —

Ich bin ganz aufrichtig zu Ihnen, und hoffe Sie deuten es mir nicht übel; auf jeden Fall bitte ich Sie, mich recht bald mit einer Antwort zu erfreuen, und mir zu glauben, daß ich Ihnen für Ihren ganzen lieben Brief, so wie für alles Ehrenvolle was er für mich enthält, immer dankbar sein und bleiben will.“

Interessant ist, was er über seinen Wunsch, eine Oper zu

componiren, schreibt, und öfter kommt er auf dieses Thema zurück. Schon in den Reisebriefen des ersten Bandes hatte er sich darüber ausgesprochen, und schon dort klagte er über den Mangel an geeigneten Dichtungen. In demselben Sinne schreibt er an Spohr:

„Man möchte ich gar zu gern eine Oper machen, aber ich sehe weit und breit keinen Text und keinen Dichter. Diejenigen, welche dichten können, mögen Musik nicht ausstehen, oder sie kennen das Theater nicht; und die andern kennen wieder keine Poesie und keine Menschen, sondern nur Bretter und Lampen, und Coullissen und Kelnwand. So komme ich nicht dazu, eine Oper zu finden, nach der ich so viel und vergeblich schon mich bemüht habe; es thut mir aber mit jedem Tage mehr leid, drum hoffe ich endlich doch noch einen Mann zu finden, wie ich ihn mir dazu wünsche“ —

und auch später noch kommt er häufig auf dieses Thema zurück. So in einem Briefe an seine Schwester Rebecca Dirichlet vom Jahre 1838:

„Hier Opern-sujets habe ich in der vorigen Woche zugesandt bekommen, eins war immer lächerlicher wie das andere, — das glebt nun lauter Feinde. So schreibe ich Instrumentalmusik, und sehne mich nach dem unbekannten Dichter, der vielleicht hier nebenan wohnt, oder in Timbuctu, was weiß ich?“

und im Jahre 1847:

„Ich will lieber gar keine Oper componiren, als eine, die ich vom Anfang an selbst für ein mittelmäßiges Ding halte; nebenbei könnte ich das auch gar nicht, und wenn Sie mir das ganze Königreich Preußen dafür gäben.“

Auch er empfand das Klägliche der damaligen Opernzustände, und bestätigt hier mit seinen eigenen Worten, was wir früher schon an verschiedenen Orten darüber gesagt haben.

In dem schon weiter oben erwähnten Briefe von seinem Vater findet sich u. A. folgende wichtige Bemerkung:

„Nebenbei wurde mir aber aufs Neue klar, welch großes Verdienst es von Jelter war und bleibt, Bach den Deutschen wiedergegeben zu haben, denn zwischen Forkel und ihm war von Bach wenig die Rede, und dann auch fast nur vom wohltemperirten Clavier. Ihm ist zuerst das wahre Licht über Bach aufgegangen, durch den Besitz anderer seiner Werke, die er als Sammler kennen lernte, und als wahrer Künstler Andre kennen lehrte. Seine musikalischen Aufführungen am Freitag sind abermals ein Beleg, daß nichts, was mit Ernst angefangen und in der Stille ununterbrochen fortgesetzt wird, ohne Erfolg bleiben kann. Ausgemacht ist es wenigstens, daß Deine musikalische Richtung ohne Jelter eine ganz andere geworden wäre.“ —

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerts, Krisen, Engagements.

— Der Tenorist Randin aus Paris eröffnete als Edgar in „Lucia di Lammermoor“ in Prag ein Gastspiel. Derselbe soll der Prager Kritik zufolge mehr Kunst als Stimme, eine bessere Vortrags- als Spielweise besitzen und als lyrischer Tenor eine schätzenswerthe Erscheinung sein, während seine Mittel da, wo die Partie an das heroische Element streift, nicht mehr ausreichen.

— Frau Lapp-Houng wird am 8. October am Wiener Hofopertheater einen Cyclus von drei Gastrollen auf Engagement eröffnen.

— Für die nächste Saison im Majestäts-theater in London ist der Bassist Wurcheff engagirt worden.

*— Der Violoncellvirtuose Th. Krumpholtz concertirte am 2 September in Göttingen und wirkte das 4. in einem von Frau Sophie Förster veranstalteten Concerte in Hildburghausen mit.

Musikfeste, Aufführungen.

— In der Kreuzkirche zu Lauban wurde am 9. September von dem hiesigen Gesangsverein unter Leitung des Musikdirektor Wötger „Johannes der Täufer“, großes Oratorium in zwei Abtheilungen von H. u. E. Lebnhardt aufgeführt. Die Solo-Gesangs-Partien hatten Fr. Hoffe aus Lauban, Fr. Lessial aus Leipzig, Fr. Gersfart, Domfänger aus Berlin und Fr. Hofpernsänger Weiss aus Dresden übernommen, während das Orchester durch die namhaftesten Kräfte der Königl. Hofcapelle in Dresden und der kaiserl. Hohenzollern'schen Hofcapelle in Sömmerberg unterstützt wurde. Der Gesangschor bestand aus über 300 Personen.

Der Gymnasialchor in Zittau unter der Leitung des Musikdirector Paul Fischer veranstaltete am 16. September seine vierte Aufführung von Kirchenmusik nach historischen Gesichtspuncten und brachte diesmal Werke lebender Tonkünstler zu Gehör. Das Programm folgte auf: „Ich habe meine Augen auf“ von E. F. Richter, „Lauda anima“ von Hauptmann, „Wer auf seinen Heiland trauet“ von W. Taubert, Preis-Sonate für Orgel von S. Merkel, „Geistliches Abendlied“ von S. W. Rieffel, „Wohlauf, wohlauf, lehten Gang“ und „Sieh dich zufrieden“ beide von Chr. Fink, und „die Seligkeiten“ von F. Liszt.

H. v. Willow gedenkt im nächsten Winter in Berlin sechs Orchesterconcerte zu veranstalten, deren Anfang mit Beethoven's neuester Symphonie gemacht werden soll. Ebenso beabsichtigt die dortige Choralgenossenschaft, die „Lob Jesu“, „Lauda Non“ von Mendelssohn und das für Berlin noch neue „Magnificat“ von Seb. Bach aufzuführen.

Otto Bach in Wien wird zu Anfang der Saison ein
eignes Concert veranstalten, in welchem mehrere seiner Instrumental-
und Vocal-Compositionen zur Aufführung gelangen sollen.

* * In Frankfurt a. M. beginnen die diesjährigen Musik-
konzerte, deren Zahl auf zwölf festgesetzt ist, unter Musikdirector
Küller's Leitung am 9. October. Von den dazu bereits engagierten
Solisten während der Saison sind u. A. namhaft zu machen: Clara
Schumann, Biezenboms, Strauß, Cossmann, der Frankfur-
ter Pianist Wallenstein.

In Groß-Glogau gab, wie uns nachträglich berichtet wird, am 10. Juni d. J. Organist Fischer vor geliebten Freunden kirchlicher Tonkunst ein Orgel-Concert mit folgendem Programm: Präludium (Wir glauben All' an Einen Gott etc.) von C. Bach, Adagio aus der Sonate Nr. 4 und Andante aus der D-Sonate für Violine und Orgel von Seb. Bach, Orgelsonate (Dmoll) von Menckelsohn, Adagio (Asmoll-Sonate 3) und Canon aus der A-Sonate für Violine und Orgel von C. Bach und Präludium und Fuge (Emoll) von Buxig.

Neue und neuereudirte Oesen.

— Heinrich Marschner's nachgelassene Oper: „Sanges-
König Hiaru“ wurde am 13. September in Frankfurt a. M. mit Er-
folg gegeben.

— Joseph Rheinberger, Lehrer des Contrapunctes am Münchner Conservatorium, hat eine dreiactige Oper: „Die sieben Raben“, Text von Franz Bonn, beendet.

—* Für Ebin stehen im nächsten Winter in Aussicht: „Die Katokomben“ von Hiller, „Kalla Rock“ von F. David und „Kienzi“ und „Lohengrin“.

*—• Gustav Schmitt's „La Reole“ wurde in Dresden bereits zweimal gegeben und im Ganzen beifällig aufgenommen.

Geschäftsbericht des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

I. Die Bibliothek des Vereins wurde vermehrt durch die Partituren der zweiten und dritten Symphonie von Schumann, Geschenk des Hrn. Langhans in Hamburg.

II. In Bezug auf frühere Bekanntmachungen sind nachstehende Berücksichtigungen nachzutragen:

- 1) In Nr. 7 des 57. Bandes vom 15. August 1862 ist der Wohnort des damals neu aufgenommenen Mitgliedes, des Hrn. Rudolfsdirector Mettner, fälschlich „Wärsenberg“ in Schlesien genannt. Es muß heißen: „Rüdersberg, in Schlesien.“
- 2) In Nr. 14 des 58. Bandes vom 8. April u. J. ist der Name eines neu beigetretenen Mitgliedes fälschlich „Dr. B. „Pichler“ geschrieben, es muß heißen: „Pichler-Bohag.“

III. Schließlich sei daran erinnert, daß laut unserer Bekanntmachung in Nr. 2 vom 10. Juli d. J. der Termin zur Einsendung von Compositionen, deren Aufführung zur nächsten Versammlung in Aussicht genommen werden soll, Ende dieses Jahres abläuft.

Leipzig, 11. September 1863.

Zuszeichnungen, Beförderungen.

Die Sängerin Fr. Lucca hat von der Kronprinzessin von Preußen ein werthvolles Armband erhalten.

Der Theaterdirektor in Braunschweig, Herr Theodor Mühlbrecht, ist für die Widmung seiner Oper: „Gustav Wase“ von der Kronprinzessin von Sachsen mit einem Brillantring beschenkt worden.

Fallesfälle.

Die sehr gelehrte Oberlehrer geb. Dallocca ist in Petersburg gestorben.

Historische Notizen.

Bei Entschlag in Berlin erscheint nächstens: „Zur
Tontunft“, Abhandlungen von Lindner, die einen Nachtrag zu dessen
„erster stehender Oper“, dann Einiges über die Entstehung der Oper,
über „Diebemann und Bach“, „über Seb. Bach's Werke“ und „über
Winkler'sche Weltanschauung“ enthält.

Königer Fremdenliste.

— Im Laufe dieser Woche besuchten uns: Frä. Terne, Clavierlehrerin aus Chemnitz, Frau Wernicke, Opernsängerin aus Paris. Hr. Haupt, Tonkünstler aus Moskau. Hr. Ullmann, Director der italienischen Oper in New York. Hr. Dr. H. Pohl.

Vermischtes.

— Passeloup soll mit der Idee umgehen, in der Weise, wie er seine Volkconcerte eingerichtet hat, auch eine Volkoper ins Leben zu rufen, wo er mit eigener Gesellschaft die klassischen Opern aller Nationen gegen ungewöhnlich billigen Eintrittspreis aufführen will. Zu diesem Zwecke soll er bereits die wichtigsten Schritte an geeigneter Stelle gethan haben.

— Vom 1. October ab wird in Mailand eine neue Wochenschrift erscheinen.

Der durch seine Clavieretuden bekannte Componist Dr. A. v. Schmitt Frankfurt a. M. entwickelt trotz seines vorgerückten hohen Alters immer noch eine bedeutende productive Thätigkeit. Dr. Fr. Hofmeister, der denselben auf seiner Reise nach dem Süden Deutschlands in Frankfurt a. M. besuchte, macht uns die Mittheilung, daß der große Componist zwei Schöne Manuscripte angefüllt und kürzlich eine lateinische Messe vollendet habe, die, wie uns Dr. Hofmeister, dem der Autor Einiges daraus vorgespielt hat, berichtet, in lebhaftem, modernem Style gearbeitet sein und einen treffenden Beweis von der Geistesfrische Schmitt's geben soll.

Musiker-Besuch.

Unsere in Nr. 10 vom 4. September unter obiger Ueberschrift mitgetheilte Bekanntmachung, vier offene Violinstellen in einer Hofcapelle betreffend, hat sich durch Besetzung dieser Stellen erledigt. Dies allen jenen zahlreichen Bewerbern, welchen eine directe briefliche Nachricht hieselbst nicht zugegangen ist, sowie Solchen, die etwa noch darum einkommen möchten, hierdurch zur Nachricht.

Für Opern-Componisten.

Einen komischen liebreichen und zweiactigen Operntext mit Dialog, frei nach dem Französischen des *Georg Sarrys* (Zeit 1812—1815), biete ich hiermit meinen Freunden zur Composition an.

Carl Schmidt in Frankfurt a. M.

Stuttgarter Musikschule. (Conservatorium.)

Mit dem Anfange des Wintersemesters, den 19. October d. J., können in diese, für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmte Anstalt, welche aus Staatsmitteln subventionirt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Sologesang, Clavier-, Orgel-, Violin-, Violoncell- und Harfenspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunct, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalkomposition, nebst Partiturspiel), Geschichte der Musik, Methodik des Gesang- und Clavierunterrichts, Orgelkunde, Declamation und italienische Sprache, und wird ertheilt von den Herren *Stark*, Kammeränger *Rauscher*, *Lober*, Hofmusiker *Levi*, *Prachner*, *Spidel*, Professor *Feist*, Hofmusiker *Dubysers*, Hofmusiker *Keller*, Concertmeister *Singer*, Hofmusiker *Bock*, Concertmeister *Goltermann*, Kammervirtuos *Krüger*, Hofchauspieler *Arndt* und Secretair *Benzler*.

Zur Uebung im öffentlichen Vortrage, sowie im Ensemble- und Orchesterspiel ist dafür den befähigten Schülern Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsfächern beträgt für Schülerinnen 100 Gulden (67 1/2 Thlr., 215 Frs.), für Schüler 120 Gulden (68 3/4 Thlr., 257 Frs.).

Anmeldungen wollen vor der am 14. October stattfindenden Aufnahmeprüfung an die unterzeichnete Stelle gerichtet werden, von welcher auch das ausführlichere Programm der Anstalt unentgeltlich zu beziehen ist.

Stuttgart, im September 1868.

Die Direction der Musikschule.
Professor Dr. Fiedler.

Literarische Anzeigen.

Soeben erschienen im Verlage von **Rob. Forbrig** in Leipzig und sind durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen zu beziehen:
Kuntze, G., Op. 99. Der deutsche Fürstencongress. (Versus memorialis.) Hum. Schwanck von Kladderadatsch f. 4stimm. Männerchor. Part. u. Stim. 25 Ngr.
Schaab, Rob., Führer durch die Literatur des Männergesanges. Zum Gebrauch der Directoren d. Männergesangsvereine. broch. 6 Ngr.
Stein, H., Gut Sang! Liederkreis des Leipz. Zöllnerbundes. eleg. broch. 4 Ngr.

Verlag von **F. E. C. Lenkart** in Breslau.

Soeben erschien:

Auswahl englischer Madrigale aus dem 16. und 17. Jahrhundert für gemischten Chor.

(4-, 5- und 6-stimmig.)

Mit deutscher Uebersetzung der Texte *Fanny v. Hoffnass* und *Heinrich v. St. Julien*.

Herausgegeben von

Julius Joseph Maier,

Custos der musikalischen Abtheilung der k. Bibliothek zu München.
In drei Heften.

Erstes Heft: Partitur u. Stimmen 1 Thlr. 15 Sgr.

Zweites Heft: Partitur u. Stimmen 1 Thlr. 20 Sgr.

Drittes Heft: Partitur u. Stimmen 1 Thlr. 20 Sgr.

Demnächst erscheint in demselben Verlage:

Joh. Seb. Bach's Magnificat (in D dur)

bearbeitet von

Robert Franz.

Partitur, Orchesterstimmen, Clavier-Auszug und Singstimmen.

Neues

Allgemeines Volksblatt

Preis vierteljährlich 25 Sgr.

Dieses Organ der conservativen Partei in Preussen erscheint in Berlin täglich mit Ausnahme der Sonn- und Festtage. Es bringt ausser der Besprechung der politischen Tagesfragen in Leitartikeln alle politische Nachrichten, sowie Mittheilungen über Vereinswesen, Sociales, Gewerbe-Angelegenheiten, Militairisches, Landwirthschaftliches, Fonds- und Getreidemarkt, Berliner Localnachrichten, Theater etc. etc., und wird durch ein unterhaltendes Feuilleton, Novellen und Erzählungen aus der Feder beliebiger Schriftsteller auch für genussreiche Unterhaltung seiner Leser Sorge tragen. Jede Post-Anstalt nimmt Bestellungen an.

Die Expedition des Neuen Allgemeinen Volksblatts.

Im Verlage von **C. F. Kahnt** in Leipzig ist erschienen:

Symphonie (F dur) für Orchester

componirt von

ANTON RUBINSTEIN.

Op. 40. Orchester-Stimmen Pr. 6 Thlr. 15 Ngr.

Partitur 5 Thlr. Clavierauszug zu 4 Händen 2 1/2 Thlr.

Die

Musikalien-Handlung und Leih-Anstalt

in Leipzig für Musikalien von in Zwickau Markt
Neumarkt No. 16. C. F. KAHNT No. 6.

empfehlte sich zum Verkauf und Verleihen von Musikalien bei pünktlicher Bedienung und billiger Preistellung dem musikalischen Publicum angelegentlichst. Zugleich sei bemerkt, dass die Musikalien-Leihanstalt wiederum mit einer grossen Auswahl neuer Werke bereichert wurde und dass neue Musikalien-Abonnements mit jedem beliebigen Tage aufgenommen werden können, da von Datum zu Datum gerechnet wird.

Leipzig, den 2. October 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Petitzeile 1 Ngr.
Abonnements nehmen alle Postämter, Buch-
Handlungen und Kunst-Handlungen an

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Vrautwin'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhn in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Walton Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 14.

Neunundfünfzigster Band.

B. Wehrmann & Comp. in New York.
I. Schottensack in Wien.
Kub. Friedlein in Warschau.
C. Schuler & Keradi in Philadelphia.

Inhalt: Die Entwicklung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte. Von Houri v. Arnold (Fortsetzung). — Mendelssohn's Briefwechsel. Von F. Brendel. (Fortsetzung). — Entgegnung auf die Gegenkritik in Nr. 12. — Correspondenz (Dresden.) — Aktuelle Zeitung (Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

Die Entwicklung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte.

Von

Houri v. Arnold.

(Fortsetzung.)

Auch die neue Schule fand in Rußland ihren Vertreter in Alexander Sferof, welcher (beiläufig gesagt) bisher keinerlei Compositionen veröffentlicht, wol aber durch die hier und da vielleicht sogar allzugroße Schärfe seiner kritischen Feder gegläntzt hatte. Im April dieses Jahres ging seine große fünfactige Oper: „Judith“ mit vielem Pomp in Scene und erzielte rauschenden, wohlverdienten Beifall, welcher ganz insbesondere durch den musikalisch-gebildeteren Theil des Publicums angeregt und lebendig erhalten wurde. Ueber den musikalischen, sowie dramatisch-ästhetischen Werth dieses in jeder Hinsicht bedeutenden Werkes ist s. Z. schon in diesen Blättern das Bemerkenswerthe gesagt worden. Eines jedoch glaube ich zum Verständnisse des geschichtlichen-Zusammenhanges in der Entwicklung unserer Musikzustände hier noch einschalten zu müssen.

Es wird den mit den letzten Petersburger musikalischen Ereignissen wenig bekannten Leser dieser Zeilen vielleicht in Verwunderung setzen, wie Productionen so entgegengesetzter Factur und ästhetisch so antipodischen Werthes, — wie es doch die dilettantischen Routine-Machwerke Vilebois' und Artemowskij's und das wirkliche Musik-Drama Sferof's in der That sind, — bei einem und demselben Publicum und in fast einer und derselben Epoche haben zu scheinbar gleichartig glänzenden Erfolgen führen können?

Der eine und — wie mich dünkt — hauptsächlichste Grund liegt in der Persönlichkeit der Darsteller und der Art und Weise der Darstellung, d. h. in wie fern dieselbe dem Geschmade und den Anforderungen des allgemeineren Publicums angepaßt

ist. Schon oben, bei Erwähnung des Erfolges der Productionen Vilebois' und Artemowskij's, habe ich diesen Umstand berührt, und das ganze Verdienst des Erfolges, wie billig, der Beliebtheit der Darsteller zugewiesen. Auch Sferof's Oper, trotz ihrer Vortrefflichkeit und trotz der Anerkennung, welche der Musik selbst seitens der Kenner ward und werden mußte, verdankt gleichwol ihren großartigen Erfolg bei der Masse des Petersburger Publicums vorzüglich auch der effectvollen Ausführung der beiden Hauptpartien (der Judith und des Holofernes) durch die schon genannte Primadonna assoluta unserer Oper Fräulein Valentine Bianchi und den erst kürzlich engagirten Basso cantante Herrn Michael Sariotti.* Es ist hier nicht der passende Ort zu erörtern, in wie fern die Genannten den Ansprüchen des idealen Gesanges Genüge geleistet haben, oder zu leisten fähig sind, sondern nur, ob und bis zu welchem Grade sie ihre durch die Tonschöpfung gestellten Aufgaben zur Geltung brachten. Und in dieser Hinsicht muß ich, — besonders nachdem ich jetzt über den Zustand des dramatischen Gesanges in Deutschland besser als vordem belehrt worden bin, — ihnen volle Gerechtigkeit widerfahren lassen und eingestehen, daß sie nicht nur ihre Partien glänzend ausführten (was ich auch gleich bei der ersten Vorstellung anerkennen mußte), sondern auch den besseren Opernsängern und Sängerinnen Deutschlands sich dreist zur Seite stellen dürfen. Vorzüglich aber brachten die beiden Genannten die dramatische, d. h. die bedeutendste Seite des Sferof'schen Werkes zur vollsten und genügendsten Anerkennung, und rissen eben dadurch auch denjenigen Theil der Zuhörer unwillkürlich zum Applaus hin, welcher den eigentlichen Werth der Oper zu erfassen noch nicht herangereift war.

Ferner aber muß noch in Anschlag gebracht werden, daß kaum wenige Wochen zuvor das Petersburger Publicum mehreren glänzenden Aufführungen der mächtig ergreifenden, gigantisch gestalteten Meisterwerke W. Wagner's, des sichtlich Vorbildes des neuen Componisten, beigewohnt und von demselben sich wunderbar elektrisirt, ja erschüttert gefühlt hatte. Diese zauberhafte Wirkung auf ein zumeist mehr naturalistisches, als systematisch ausgebildetes, von keinem alttheoretischen Zwange gefesseltes Publicum, welche unstreitig nur als das

*) Beide aus Petersburg gebürtig.

Product des wahren Kunstgenius angesehen werden kann, dauerte noch stark anhaltend fort, und mußte natürlich eben dieses Publicum für das Werk von Wagner's eifrigem Jünger so günstig gestimmt und zu dessen Verständniß vorbereitet machen, wie es ohne jene Concerte des Meisters selbst wol schwerlich sich hätte finden lassen.

Der dritte und letzte Grund aber jenes wunderlichen Phänomens der heterogensten Geschmacksrichtungen unseres Petersburger Publicums liegt klar und deutlich ausgesprochen in jener so außerordentlich bunten Gestaltung unserer musikalischen Welt. Allerdings hat man ähnliche Erscheinungen auch in allen andern Ländern. Auch dort durchkreuzen sich die verschiedenartigsten Anforderungen, mit denen das Publicum an die Kunst herantritt. Wir begegnen jedoch in Rußland auch zum Theil Erscheinungen anderer, eigenthümlicher Art, die in der theilweisen Naivität, in dem Umstand, daß wir spät erst in die allgemeine Entwicklung eingetreten sind, ihren Grund haben.

Seit den zwanziger Jahren nämlich hatte die Neigung für Musik in Rußland sich stets mehr und mehr unter fast allen Classen der Gesellschaft verbreitet, so daß gegenwärtig dieselbe bei uns zu den Erfordernissen einer, wenn selbst nur mittelmäßigen Erziehung gehört, und kaum giebt es wol noch ein Städtchen in Rußland, wo nicht fast in jedem Hause ein Clavier und zum Destern wol auch die Töne irgend einer beliebten Mode-Romanze dazu erklingen. Aus dieser weit verbreiteten Neigung für Musik wird die Thatsache erklärlich, daß bei uns die Oper im Ganzen genommen fleißig besucht wird, und ganz leere Häuser selten gemacht werden; *) — daß, trotz aller Klagen über das Zuviel an musikalischen Productionen während der stauwöchentlichen Concertsaison, wo gleichzeitig 3 bis 4 öffentliche und fast ebenso viele private Musiksoiréen stattfinden, dennoch für eine jede derselben sich eine ganz erhebliche Anzahl von Zuhörern einfindet. Während dieser letzten Zeit kann man durchschnittlich täglich in Petersburg bis 2500 Zuhörer rechnen, welche in Partien, freilich von sehr verschiedenen Proportionen, vertheilt allerlei Art von Concertmusik genießen.

Die sogenannte „gute“ Gesellschaft ist, wie allüberall, auch bei uns im Allgemeinen stets dieselbe. Einerseits ist es die Mode, andererseits der materielle Genuß, welche ihre Kunst-richtung regeln. Aus diesem Grunde besteht sie denn auch von Haus aus zumeist nur aus Verehrern entweder der transalpinischen Productionen, oder derjenigen — gleichviel ob guten oder schlechten — Werke, die am leichten Strande der gelben Seine, in den Tempelhallen des Allerweltstrahmes gerade en vogue sind. Es bedarf demnach keines besondern Beweises, um sich zu überzeugen, daß die zu dieser Classe Zählenden (mit nur wenigen Ausnahmen) zu der Nationaloper sich nicht hingezogen fühlen können, und allenfalls ihr die Ehre eines Besuches nur dann erweisen, wenn zufällig irgend welches Werk höchsten Orts Beifall gefunden hat.

Den bei weitem interessanteren Theil der russischen, mit europäischer Cultur mehr oder minder vertrauten Gesellschaft bildet die sogenannte Beamtenwelt, **) an welche heutigen Ta-

*) Im Verlaufe der verwichenen Winteraison z. B. ist mir nur ein einziger derartiger Fall vorgekommen: es war nämlich das zweite Gastspiel eines Tenors aus Moskau angekündigt, welcher gleich beim ersten Auftreten gänzlichen Mangel an Stimme, Gesangsschule, Auffassung und Spiel bewies. Eine solche summarische Nullität mußte denn freilich auch stark negativ wirken.

**) Dazu aber zählen in Rußland auch die Künstler, Gelehrten und Schriftsteller, wie überhaupt fast der ganze mittlere und niedere Adel (folglich auch die kleinen Gutbesitzer) und die Subalternofficiere als letzterem angehörig.

ges mit gleichen Tendenzen und fast gleichem Ideenaufschwunge sich auch noch derjenige Theil der russischen Kaufmannschaft anschließt, welcher die Fesseln der ägyptisch-starren Kastenregel des alten Ruffenthums abgeworfen hat. Dieser Gesammtkreis repräsentirt nunmehr bei uns diejenige Classe der Gesellschaft, welche am süglichsten dem Begriffe von der französischen Bourgeoisie oder dem deutschen Mittelstande entsprechen dürfte. Trotz der so ziemlich in dieser Classe verbreiteten europäischen Bildung, ist dennoch ihre musikalische Richtung, gleich der literarischen, eine nationale. In dieser Hinsicht bildet sie ein compactes Publicum, dessen Anschauungsweise und Anforderungen seit einiger Zeit immer mehr und mehr an Bedeutung gewinnen, und sogar anfangen von der kaiserlichen Theaterdirection *) berücksichtigt zu werden. Es versteht sich von selbst, daß hinsichtlich ihrer Befähigung sich diese große Masse wiederum in mehrere, der Anzahl nach hier größere, dort kleinere Gruppen von den verschiedensten Abschattungen theilt. Was die Haupt-Grundlage der Kunstanschauung der zu dieser Classe gehörigen Musikkenner bildet, und dieselben besonders charakterisirt, — ist die reine Objectivität ihrer Anschauung. Jeder Schulpedantismus, jede Bevorzugung irgend eines Styles, oder irgend einer Manier sind den Russen fremd, um so mehr denn auch das Pöpselthum. 1 **) Da die Musik als Wissenschaft bei uns aus dem Dilettantismus, ja zumeist aus dem Autodidaktismus (man erlaube mir dieses Wort) hervorgegangen, so ist das stete Streben nach fernerer Entwicklung, folglich aber auch die Neigung zum Fortschritte in der Kunst überhaupt ein Hauptzug national-russischer Musiker und Musikfreunde. Aus diesem Grunde finden bei uns Haydn und Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Meyerbeer, Liszt, Berlioz und Wagner, ja selbst Ballov und Auber, — Jeder je nach seinen Sonder-Verdiensten — stets die gerechteste Auerkennung, und nirgends, so viel mir bekannt, trägt man dem bekannten und gerechten Ausspruche: „comparatio non est ratio“ solch strenge Rechnung, wie bei uns, — im „bärenhaften“ Rußland. Unser musikalischer Katechismus enthält nur einen einzigen, aber dafür, — wie mich dünkt, — desto wahrhafter begründeten Glaubensartikel: „Tous les genres sont bons hormis les ennuyeux.“ ***)

Noch deutlicher weist sich dasselbe Princip in der eigentlichen Masse unseres Publicums aus. Naturalistische Bewunderer der Kunst überhaupt, geben sich unsere Melomanen (ich verstehe hierunter die gewöhnlicheren Dilettanten, ohne irgend welche theoretische Ausbildung) gar leicht der augenblicklichen Erregtheit der Empfindung hin, ermangeln aber des erforder-

*) Besonders seit ungefähr einem Jahre, nachdem an Stelle des letzten, gänzlich unfähigen Generalintendanten v. Sjabarov der Graf Carl v. Borck gekommen ist, eine von jenen wenigen, durch höchste Bildung, Liebe zur Kunst und Literatur, und Wohlwollen für vaterländische Geisteserzeugnisse sich auszeichnenden Persönlichkeiten, welche als achtungswürdige Ausnahmen vom gewöhnlichen Standpunkte ihres Kreises sich bekannt gemacht haben.

**) Man verstehe diesen Ausdruck ja nicht falsch: Nicht die Hochachtung und Pietät vor den schon längst und allgemein anerkannten Meisterwerken meine ich mit diesem Worte, — denn diese Gefühle trage ich selbst nicht minder heiß und rein im Herzen. Wohl aber darf ich Pöpselthum denjenigen Pedantismus nennen, welcher alles Neue zu hemmen sucht, eben weil es neu ist und noch nicht dagewesen, folglich für ihn und seine Grammatik ungewöhnlich und störend; jenen Pedantismus, der ungerecht genug ist, zu vergessen, daß Kunst und Wissenschaft nie stille stehen können, und daß jeder der früheren großen Meister und Reformatoren gleichen Kampfes des Neuen mit dem Alten auszufechten hatte.

***) „Alle Arten sind gut, ausgenommen die langweiligen.“ (Ausspruch Boileau's.)

lichen Verständnisses, um den Eindruck des Dargestellten von demjenigen der Darsteller, d. h. die Leistung und das Verdienst der Letzteren von dem eigentlichen Werthe des Ersteren zu abstrahiren. Dester's sogar verleitet die naive, fast noch kindische Kunstanschauung der Masse dieselbe, gewisse Routine-Effecte für wahre Kunstproductionen zu nehmen. Endlich noch hat unser Petersburger Publicum, wie eben jedes anderweite auch, seine Lieblinge unter den Darstellern, welche es bei jeder Gelegenheit, quand même, mit Klatsch-Ovationen überschüttet, so daß manche Vorstellung einer brillanten Aufnahme sich zu erfreuen schien, über welche die Zeit zuletzt denn doch eines Besseren belehrte. Nur diesen Gründen also mögen, — nach meiner innigsten Ueberzeugung, — die Erfolge zugerechnet werden, welche (wie oben erwähnt) den Nachwerken Vilebois' und Artemow'ski's scheinbar in gleichem Maße wie den Compositionen Glinski's, Dargomij'ski's und Sjerb's zu Theil wurden.

Gleichwol aber läßt es sich nicht bestreiten, daß im Grunde genommen die große Masse der russischen Zuhörerschaft (in den Hauptstädten, welche hier allein maßgebend sind) genügende natürliche Begabung besitzt, und zugleich eine so parteilose Richtung erhalten hat, daß gerade aus ihr, eher als aus jeder anderen, mehr oder minder schon beeinflussten, mit der Zeit ein wahrhaft kunstsinnes, allen Schulen gerecht werdendes Publicum sich entwickeln kann. Was dem russischen Publicum ganz vorzüglich mangelte und zum sehr großen Theile noch jetzt mangelt, ist das eigentliche Kunstverständnis, mit andern Worten das richtige, fleißige Studium, und die Erfahrung. Dieses ist denn auch in den letzten Jahrzehnten von Manchen begriffen worden, und demzufolge sind Institute entstanden, welche sich als Zweck vorgesetzt haben, die allgemeine Musikbildung in Rußland eifrigst zu fördern. Ehe ich aber die Leistungen und Tendenzen dieser verschiedenen Gesellschaften und Schulen, als letztes Bild unserer Musikzustände, bespreche, habe ich nachträglich noch mit einigen Zeilen über einige in den letzten Jahren zur Aufführung gekommene Instrumental-Compositionen symphonischen Stils, sowie über die seit den dreißiger Jahren bei uns stattgefundenen Entwicklung der Romanzenform, und die in diesem Genre aufgetretenen Componisten zu berichten.

Als größte Werke symphonischen Genres, welche der Feder in Rußland geborener Componisten der Neuzeit ihr Dasein verdanken, müssen unbestreitbar die Symphonien, Clavierconcerte u. s. w. Anton Rubinstein's genannt werden. Da jedoch dieser Componist, zufolge im Auslande erhaltener Bildung, Talententwicklung und Geistesrichtung, eigentlich doch nicht den russisch-nationalen beigezählt werden kann, auch seine Werke genügend in Deutschland bekannt sind, so glaube ich nicht, daß eine Besprechung derselben in diesem russischen Musikspeciell gewidmeten Aufsatze am Platze sein dürfte. Von einem jungen Ingenieur-Offizier Kši (polnischer Herkunft, wenn ich nicht irre) wurde im Winter 1860 in St. Petersburg, wie auch in Moskau ein sehr schönes Scharzo mit allgemeinem großen Beifalle aufgeführt. Es hat fast die Polzerform, doch hat der Componist mit vielem Geschick sein Werkchen glücklich an der lockenden Charybdis vorbeigeführt: es streift, was den melodisch-rhythmischen Bau betrifft, an den äußersten Enden des Reichthümlichen vorüber, ohne im Geringsten zum Tanze zu werden, während eine recht gut durchgeführte polyphone Behandlung ihm ein reicheres, tieferes Leben verleiht. Auch ist von demselben talentvollen Componisten in einem der Concerte des vorigen Jahres die Overture zu seiner Opera „Der Gefangene vom Kaukasus“ gemacht worden. Zwar habe ich der Auf-

führung nicht beigewohnt, indeß von glaubwürdigen und sachkundigen Männern ein sehr günstiges Urtheil darüber gehört. Eine recht hübsche, aber schon mehr Dilettantismus verrathende Composition ist die, gleichfalls im verwichenen Jahre zur Aufführung gebrachte Phantastische Overture von Esafalskij (aus Kleinrußland), unter dem Titel: „Eine Mainacht in der Ukraina“. Das Stück hat gutes Colorit als Genrebild Kleinrussischen Lebens, nur dürfte daran allenfalls eine gewisse Monotonie auszusagen sein. Auf das recht hübsche, etwas zu homophon behandelte Adante folgt nämlich ein Allegro, welches durch zu regelmäßig von acht zu acht Tacten vorgeführte Abschnitte, mit sogar in harmonischer Hinsicht strenger Beibehaltung eines nationalen Tanzmotivs, trotz einiger polyphonen Behandlung, sich nur als Folge von Variationen herausstellt. Ganz in derselben Weise, wenn auch mit mehr künstlerischer und gewandter Instrumentation, giebt sich die „Phantastie für großes Orchester mit Chor über ein russisches Volkslied“ von Konstantin Tjadow (Capellmeister der Nationaloper). In Moskau gelangten im Jahre 1861 zur Oeffentlichkeit: die Musik von Nikolaj Rubinstein zum Drama „Rabe und Mäuschen“ (Overture, Zwischenacte und zwei Lieder), sowie die Overture zu Puschkin's dramatischem Gedichte „Boris Godunow“ vom Verfasser dieses Artikels. Es ist recht sehr zu bedauern, daß Nikolaj Rubinstein, hinsichtlich des fleißigen Arbeitens, so ganz das Gegentheil seines vielschreibenden Bruders ist; denn nach dem obengenannten Erstlingswerke zu urtheilen, besitzt er einen herrlichen Schatz an originellem schöpferischem Talente.*)

Die 1860 und 1861 von der Petersburger musikalischen Gesellschaft**) ausgeschriebenen Concurrenzen gaben uns gleichfalls Gelegenheit, mit einigen neuen vaterländischen Talenten bekannt zu werden. Das erste Jahr brachte zwei Compositionen zu Puschkin's Gedichte: „Das Fest Peter's des Großen“, in Form von Cantaten, von Affanassjew und von Esafalskij, das zweite zwei Werke von je sechs Quartetten: das eine von demselben Affanassjew, und das andere vom Fürsten Wladimir Rasstriga-Skanderbeg. Die Cantaten sollen zwar sehr viel Talent, aber auch noch viel Dilettantismus beurkunden, besonders hinsichtlich der unsitlichen Formen und der Instrumentation, die Quartette dagegen (insbesondere die Affanassjew's) schon größere Gediegenheit und außerordentlich originelle Begabung aufweisen.

Gleichfalls ist noch einer Kirchencomposition vom Dirigenten der Capelle des Grafen Scheremetjew, Gawrill Lomakin, zu erwähnen, nämlich auf den Text des Stabat Mater, welche ich privatim zu hören Gelegenheit hatte. Dieses Werk, welches durchgängig streng auf die alten Gregorianischen Cantaten basiert ist, machte, obwol gemeist nur homophon behandelt

*) Bei dieser Gelegenheit kann ich mich nicht enthalten, diesem von der Natur (fast möchte ich sagen) so verschwenderisch begabten jungen Conkünstler zu bemerken, daß er in noch größerem Maße, als an der Productionsfähigkeit, an seinem immensen Talente als Clavierspieler ländigt. Während des Jahres 1861 hatte ich zum öftern Gelegenheit, (sowol öffentlich, als auch privatim) von Hrn. Rubinstein verschiedene, theils alte classische, theils den neueren Schulen entsprossene Claviercompositionen mit so tief eindringender Auffassung und so hinreißendem Ausdruck bei der brillantesten Kunstfertigkeit ausführen zu hören, daß es keinem Zweifel unterliegt, daß er bei nur einigem geübteren Fleiße nicht nur seinen Bruder, sondern noch so manche andere Notabilität dieses Faches einzuholen, ja vielleicht auch wol zu überholen vermöchte!

*) Von dieser Gesellschaft wird weiterhin ausführlicher gesprochen werden.

und instrumentalisch sehr bescheiden gehalten, dennoch durch seinen ächt religiösen Charakter einen wunderbaren Eindruck auf mich. Es verdiente jedenfalls wol auch in weiteren Kreisen bekannt zu werden.

Nach dem Erscheinen der Glinka'schen Opern hatte auch die Romanze angefangen einen höhern Aufschwung zu nehmen. Nicht nur, daß die Begleitung sich zum integrierenden Theilpart erhob, so erhielt auch die Composition (wenigstens bei den Tonschreibern der ernsteren Richtung) der Form und dem Inhalte nach mehr dramatisches, mehr, so zu sagen, intensives Leben. Solcher Art stellen sich alle nach seinen ersten Opern erschienenen Romane Glinka's dar, und gleichen Charakter erwiesen die gleichzeitigen Compositionen dieses Genres von Dargomijewskij, Anton v. Dörfeldt, *) sowie vom Verfasser dieses Aufsatzes. Aus der Zahl der früher genannten Romanen-Componisten gehörten zu den Koryphäen der vierziger Jahre nur noch Warlamow, Komakin und Dubucque, welche jedoch mehr der früheren, einfacheren Form treu blieben. Nach und nach aber wurde die Composition von Romanen das Gemeingut der Dilettanten, — um so mehr, als die Verleger den Letzteren kein Honorar zu zahlen brauchten, und darin augenblicklichen Gewinn fanden, was in merkantilistischer Hinsicht, weil sie doch bestrebt waren, sich gegenseitig in Neugierigkeiten zu überbieten, freilich einer Anerkennung werth war. Nur die Romane Glinka's, und theilweise bis in die fünfziger Jahre Dargomijewskij's und Warlamow's, behaupteten noch das Feld, umschwärmt von einer Unmasse dilettantischer Erzeugnisse. Unter letztern verdienen als bessere, mit Belobung wenigstens ihrer nicht ohne Geschmack und mit einigem Talente erfundenen Melodien wegen, die Romane von folgenden Componisten genannt zu werden: B. Bulachow, Gurisow, Fürstin Kotschubei, Fürst Dourij Galtzin, R. Villebois, Fürst W. Kaschtscha-Skanderbeg, W. Saksalow, A. Demidow, Saksalstij, Affanassjew u. a.

In den fünfziger Jahren erschienen auch mehrere kleinere Singcompositionen von Anton Rubinstein, welche aber ihm eben nicht zu besonderem Ruhme gereichten, weil sie noch von Unbekanntschaft mit den technischen Anforderungen an den Gesang zeugten, ja sogar, wie z. B. die in Musik gesetzten vier Fabeln Krjlow's, wenig geläuterten Geschmack beurkundeten. Seine späteren Romane und Lieder aber, welche von bedeutend höherem, mehr dramatischem Schwunge waren, kamen ebensowenig in das Bereich unseres allgemeinen Publicums, als die spätern Compositionen der schon früher genannten ernsteren Nationaltonsetzer, weshalb sie sich sämmtlich der dramatischen oder symphonischen Composition zuwandten. Unter den neuesten Romanisten theilt das gleiche Loos mit den Bessern, und aus gleichen Gründen, der als Claviervirtuos in unsern beiden Hauptstädten bekannte Milij Ballakirrow, ein noch junger Mann von ungemeiner Begabung.

Nachdem wir bisher, so vollständig als nur eben zulässig, die Entwicklung der Musik in Rußland verfolgt haben, bleibt mir, um dem ganzen Bilde einen entsprechenden Abschluß zu geben, nur noch übrig, die Tendenzen und die Thätigkeit der verschiedenen Musik-Institute zu besprechen, welche sowohl früher schon, als besonders in den letzten Jahrzehnten ins Leben getreten sind.

(Schluß folgt.)

Mendelssohn's Briefwechsel.

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung.)

Der erste Bericht aus Leipzig, an seine Familie gerichtet, ist vom 6. October 1835 datirt. Derselbe möge hier vollständig eine Stelle finden, da damit die wichtigste Epoche in Mendelssohn's Leben beginnt; auch abgesehen hiervon, an und für sich, ist der Inhalt von großem Interesse:

„Seit einer Woche suche ich nach einer freien Stunde, um die lieben Briefe, die ich von Euch empfangen habe, zu beantworten, und mich dafür zu bedanken, aber die Londoner Tage mit ihren Zerstreuungen waren nicht schlimmer, als die Zeit seit Fanny's Abreise, bis nun endlich jetzt nach glücklichem Ablaufen des ersten Concerts sich die Ruhe wiederfinden läßt. — Nämlich den Tag, nachdem ich Fensels nach Delitzsch begleitet hatte, war Chopin da; er wollte nur einen Tag bleiben, und so waren wir diesen auch ganz zusammen, und machten Musik. Ich kann Dir nicht leugnen liebe Fanny, daß ich neuerdings gefunden habe, daß Du ihm in Deinem Urtheile nicht genug Gerechtigkeit widerfahren lässest; vielleicht war er auch nicht recht bei Spiel-laune, als Du ihn hörtest, was ihm wohl oft begegnen mag; aber mich hat sein Spiel wieder von Neuem entzückt, und ich bin überzeugt, wenn Du, und auch Vater, einige seiner bessern Sachen so gehört hättest, wie er sie mir vorspielte, Ihr würdet dasselbe sagen. Es ist etwas Grundeigenthümliches in seinem Clavierspiel, und zugleich so sehr Meisterliches, daß man ihn einen recht vollkommenen Virtuosen nennen kann; und da mir alle Art von Vollkommenheit lieb und erfreulich ist, so war mir dieser Tag ein höchst angenehmer, obwohl so ganz verschieden von den vorigen mit Euch, Fensels. — Es war mir lieb, mal wieder mit einem ordentlichen Musiker zu sein, nicht mit solchen halben Virtuosen und halben Clavistern, die gern les honneurs de la vertu et les plaisirs du vice in der Musik vereinigen möchten, sondern mit einem, der seine vollkommen ausgeprägte Richtung hat. Und wenn sie auch noch so himmelweit von der meinigen verschieden sein mag, so kann ich mich prächtig damit vertragen; — nur mit jenen halben Leuten nicht. — Der Abend des Sonntags war wirklich curios, wo ich mein Oratorium vorspielen mußte, während neugierige Leipziger sich verstoßen hereindrückten, um Chopin gesehen zu haben, und wie er zwischen dem ersten und zweiten Theile seine neuen Studien, und ein neues Concert den erstaunten Leipziguern vorrausste, und ich dann wieder in meinem Paulus fortfuhr, als ob ein Zrolese und ein Raffer zusammenkamen und conversirten. — Auch ein gar zu niedliches neues Notturmo hat er, von dem ich manches auswendig behalten habe, um es Paul zu seinem Vergnügen vorzuspielen. So lebten wir lustig miteinander, und er versprach in allem Ernste, im Laufe des Winters wiederzukommen, wenn ich eine neue Symphonie componiren und ihm zu Ehren aufführen wollte; wir beschworen es beide vor drei Zeugen, und wollen nun einmal sehen, ob wir beide Wort halten werden. — Nach seiner Abreise kamen meine Gänkel'schen Werke an, über die Chopin eine wahre kindische Freude hatte; aber sie sind auch wirklich so schön, daß ich mich nicht genug darüber freuen kann; 32 große Folianten, auf die bekannte englisch elegante Manier in dickes, grünes Leder gebunden, auf jedem Rücken mit gewaltigen goldenen Buchstaben der Titel des Ganzen und der Inhalt des Bandes, auf dem ersten Bande außerdem folgende Worte: „Dem Director F. M. B. Das Musikfest-Comité 1835 in Köln,“ dabei ein sehr freundlicher Brief des gesammten Comité, mit all' ihren Unterschriften; und nun wie ich auf's Gerathewohl Samson heranziehe, und gleich zu Anfang eine große Art des Samson finde, die kein Mensch kennt, weil sie Herr v. Mosel geschrieben hat, und die an Schönheit keiner Gänkel'schen weicht, und so das Ver-

*) Jetzt General-Musikdirector der kaiserlichen Garde.

gnügen, das mir an allen 32 Bänden bevorsteht, — da könnt Ihr Euch meine Freude denken. Ehe er abreiste kam Moscheles, und gleich in der ersten halben Stunde spielte er mir mein zweites Fest Lieder ohne Worte zu meinem größten Vergnügen vor; er ist unverändert derselbe, nur in seinem Äußeren etwas älter, sonst frisch und lustig wie sonst, und spielt ganz prächtig; wieder eine andere Art von vollkommenem Virtuosen und Meister dazu. Nun kamen aber die Proben zum ersten Abonnements-Concerte nach und nach, und vorgestern fing also meine Leipziger Musikdirectorschaft an. Ich kann Euch gar nicht sagen, wie zufrieden ich mit diesem Anfang bin, und mit der ganzen Art, wie sich meine Stellung hier anläßt. Es ist eine ruhig ordentliche Geschäftsstellung; man merkt, daß das Institut seit 56 Jahren besteht, und dabei scheinen die Leute mir und meiner Musik recht zugethan und freundlich. Das Orchester ist sehr gut, tüchtig, musikalisch, und ich denke in einem halben Jahre soll es noch besser werden, denn mit welcher Liebe und Aufmerksamkeit diese Leute meine Bemerkungen aufnehmen und augenblicklich befolgen, das war mir in den beiden Proben, die wir bis jetzt hatten, ordentlich rührend; es war immer ein Unterschied, als ob ein anderes Orchester spielte. Einige Mängel sind noch im Personal, aber sie werden wohl nach und nach abgestellt werden, und ich glaube einer Reihe sehr angenehmer Abende und guter Aufführungen entgegenzusehen zu können. Ich wollte, Ihr hättet die Einleitung meiner Meeresstille gehört (denn damit fing das Concert an); es war im Saal und auf dem Orchester eine Ruhe, daß man das feinste Tönen hören konnte, und sie spielten das ganze Adagio geradezu meisterhaft; weniger das Allegro, wo sie, an ein langsames Tempo gewöhnt, immer schleppen wollten; das Ende dagegen wieder, wo der langsame $\frac{1}{4}$ Tact anfängt, war prächtig gelungen, die Geigen fuhren mit einer Wuth zu, daß ich mich ordentlich erschreckte, und Publicus freute sich. — Die folgenden Stücke, Arie aus Ebur von Weber, Violinconcert von Spohr, und Introduction aus Ali Baba gingen weniger gut; die eine Probe war nicht zureichend, und es wackelte manchmal; dagegen klappte die Ebur-Symphonie von Beethoven, die den zweiten Theil ausmachte, ganz herrlich, und die Leipziger jubelten nach jedem Satz. — Es war aber auch eine Aufmerksamkeit und Spannung im ganzen Orchester, wie ich sie nie größer gesehen; sie paßten auf wie — Schießvögel, hätte Zelter gesagt. —

Nach dem Concert empfing und machte ich auf dem Orchester eine Masse Gratulationen; — erst das Orchester, dann die Thomaner (welche Prachtjungen sind, und so pünktlich eintreten und loslegen, daß ich ihnen einen Orden versprochen habe), dann kam Moscheles mit einem Hofstaat von Dilettanten, dann die beiden musikalischen Zeitungen, und so weiter. Freitag ist Moscheles' Concert, ich muß darin mit ihm sein zweiclavieriges Stück *) spielen, ferner spielt er mein neues Clavier-Concert; meine Hebriden kommen auch darin angeschwommen. Heute Nachmittag spielt Moscheles, Clara Wied und ich Seb. Bach's Tripel-Concert aus D-moll. Wie lebenswürdig Moscheles wieder gegen mich ist, wie herzlichen Antheil er an meiner Stellung hier nimmt, wie sehr mich freut, daß er so ganz damit zufrieden ist, wie er mein Ebur-Rondo zu meiner Bewunderung spielt, besser als ichs mir gedacht habe, wir wir Mittags in seinem Hotel essen, und Abends im meinigen Thee mit Musik trinken — davon könnt Ihr Euch die Beschreibung denken, denn Ihr kennt ihn, namentlich Du lieber Vater. Das sind vergnügte Tage, und wenn ich auch wenig zum Arbeiten dabei komme, so bring' ichs schon wieder ein, wenn ich so viel Genuß davon habe, wie jetzt. —

Agitationen hat mir das erste Concert nicht gemacht, liebe Mutter, aber zu meiner Schande gestehe ich, daß ich noch niemals so befangen beim Herauskommen war, als diesmal; ich glaube es machte, weil

so lange darüber correspondirt und verhandelt war, und ich noch kein Concert der Art gesehen hatte. Die Localität und die Lichter machten mich irre.

Und nun lebt alle wohl und glücklich, und bitte, schreibt mir sehr oft.

Bald darauf erfolgte der Tod seines Vaters. Er spricht sich darüber in einem an den Prediger Schubring in Dessau gerichteten Briefe in herzergreifender Weise aus.

Den Sommer des Jahres 1836 verlebte er in Frankfurt a. M. An Schelle's Stelle, der durch Krankheit verhindert war, dirigirte er dessen Cäcilien-Verein. Er berichtet darüber an seine Mutter und Schwester Rebecca, S. 128. F. Hiller war gleichzeitig dort. Bei diesem begegnete er Rossini und schreibt über dieses Zusammentreffen:

„Gestern früh kam ich zu ihm. Wer sitzt da? Rossini, groß und breit, in liebenswürdigster Sonntagslaune. Ich kenne wahrlich wenig Menschen, die so amüsanter und geistreich sein können, wie der, wenn er will; wir kamen die ganze Zeit aus dem Lachen nicht heraus. Ich habe ihm versprochen, ihm im Cäcilien-Verein die D-moll Messe und einige andere Sachen von Sebastian Bach vorsingen zu lassen; das wird gar zu schön sein, wenn der Rossini den Sebastian Bach bewundern muß. Er denkt aber, ländlich, fittlich, und will mit den Wölfen heulen. Von Deutschland ist er entzündet, sagt er, und wenn er sich Abends am Rhein die Weinkarte einmal geben läßt, so muß ihm der Kellner sein Zimmer zeigen, sonst findet er's nicht mehr. — Von Paris und allen Musikern dort, von sich selbst und seinen Compositionen erzählt er die lächerlichsten, lustigsten Dinge, und hat vor allen gegenwärtigen Menschen so ungeheuren Respect, daß man ihm wirklich glauben könnte, wenn man seine Augen hätte, um sein kluges Gesicht dabei zu sehen. Aber Geist und Lebendigkeit und Witz in allen Mienen und in jedem Wort, und wer ihn nicht für ein Genie hält, der muß ihn nur einmal so predigen hören, und wird dann seine Meinung schon ändern.“ —

In dieselbe Zeit fällt auch seine Verlobung. Im Winter war er wieder in Leipzig. Er schreibt von hier unterm 8. Januar 1837:

„Borigen Mittwoch war eine Fete bei Reil's, wo es Weihnachtsgeschenke und Gedichte regnete, und wo ich unter anderen eins bekam, das meine Verlobungsgeschichte im Romantonten besang „zu Frankfurt auf der Zeil“, und das sehr bewundert wurde. Als sie nun bei Tische anfangen Lieder zu singen, und ich einige betrübte Gesichter schnitt, fiel es Schleinitz ein, mir herüberzurufen, ich möchte doch gleich meine Romane componiren, damit sie etwas Neues singen könnten, und die jungen Damen brachten mir Notenpapier und Bleistift, und mich ergözte die Anforderung, und ich componirte das Lied unter der Serviette, während die Anderen Kuchen aßen, schrieb die vier Stimmen aus, und ehe die Ananas aufgegessen war, suchten die Sänger Ebur, und sangen es so untadelig und von amore, daß es allgemeinen Jubel erregte, und die ganze Gesellschaft animirte.“

Zwei Tage später berichtet er an Hiller:

„Du hast einmal an meiner hiesigen Stelle gelobt, daß ich mir alle deutschen Componisten zu Freunden machte. Umgekehrt. Mit allen verschüttete ichs diesen Winter. Sechs neue Symphonien liegen da, — wie sie sind mag Gott wissen (ich wüßte es lieber nicht) — keine davon wird mir gefallen, — und daran trägt kein Mensch die Schuld als ich, der ich keinen andern Componisten aufkommen lasse, als mich, — namentlich im Symphonienfach. Schod Witz! Sollten sich die Capellmeister nicht schämen, und in ihren Busen greifen? Aber das ver wünschte künstlerische Bewußtsein, das sie allesamt haben, und der infame göttliche Funken, von dem sie so oft lesen — die verderben Alles!“

(Fortsetzung folgt.)

*) Hommage à Haendel.

Entgegnung auf die Gegenkritik

über Riel's Variationen und Fuge Op. 17.

Herr v. Bülow hat sich betrogen gefühlt, unserm Urtheil über Riel's Variationen Op. 17 in Nr. 12 dieser Blätter entgegenzutreten, und er giebt sich alle mögliche Mühe, das in Rede stehende Werk zu einem hervorragenden, hochbedeutenden zu machen. Uns scheinen die Argumente unseres Gegners keine überzeugende Kraft zu besitzen. Hr. v. Bülow hat nur alle Vorzüge des Werkes, welche in unserer Kritik auch nicht geleugnet wurden, das sind: „Meisterschaft der Facitur und ein nicht gewöhnlicher Reichthum in Erfindung mannigfaltiger rhythmischer und Gangmotive“ in detaillirter Weise nachgewiesen. Was wir in Riel's Variationen vermiften, einen bedeutenden Inhalt, diesen auch Licht zu ziehen, hat Hr. v. Bülow nicht versucht, da dies Bemühen auch kaum von Erfolg gekrönt worden wäre. In seiner Gegenkritik vertritt unser Gegner überhaupt einen vorwiegend formalistischen Standpunkt, der wenig mit den Principien übereinstimmt, die von ihm früher verfochten wurden. Herr v. Bülow sagt in seiner Brochure über Wagner's Faust-Overture Seite 16: „Die Form einer Tonbildung muß nicht bloß als aus dem musikalischen Inhalte (mit dem Begriffe der Vollkommenheit) Erwachsenes erscheinen, sondern auch andererseits poetisch gerechtfertigt werden können, als wirklicher, erschöpfender, überzeugender Ausdruck einer poetischen Idee (Empfindung, Stimmung). Das Innere des Tonansdrucks muß sich auch als ein Transzendentes, im Allgemeinen nicht an den bestimmten Tonansdruck Gebundenes erschauen lassen.“ Diese Rechtfertigung der Form als erschöpfender überzeugender Ausdruck einer poetischen Idee, hätten wir von Herrn v. Bülow in Betreff des Riel'schen Werkes zu erhalten gewünscht.

Nachdem wir jetzt eine solche Fülle von Meisterwerken ersten Ranges auf dem Gebiete der Tonkunst besitzen, ist es bei einiger Begabung und vorzüglicher technischer Befähigung allerdings nicht von erheblicher Bedeutung, Tonwerke zu combiniren, welche dem speciell musikalischen Standpunkte aus aller Achtung werth sind, bei denen aber doch keine Eigenschaften zu entdecken sind, durch welche sie erst in die Sphäre wahrhaft durchgeistigter Kunst eintreten würden. Der Künstler muß als Vertreter des Ideals vor uns stehen, und irgend eine Beziehung zu diesem muß in dem Kunstwerke erkennbar sein. Ist eine solche vorhanden, so wird sie sich auch in Worten ausdrücken lassen. Hr. v. Bülow gesteht selbst zu, daß „die gelehrte Seite des Schaffens“ bei Riel überwiege. Es ist erklärlich, daß Hr. v. Bülow, vermöge der Anlage seiner künstlerischen Individualität, mehr Sympathie für Werke besitzt, die sich vorwiegend auf dem Gebiete der combinirenden Verstandesthätigkeit bewegen; wir werden es immer als ein Kunstaxiom festhalten, daß solche Schöpfungen sich schon von vornherein auf eine secundäre Stufe stellen, da nur die lebendige Thätigkeit des Gefühls die Basis für wahrhaftes Kunstschaffen abgiebt. Uns ist in Riel's Werk nirgends der volle Pulsschlag wirklich schöpferischer Lebenskraft entgegengetreten, und wenn wir ihm „die Palme contrapunktischer Meisterschaft“ nicht streitig machen, so vermögen wir ihm doch den Lorbeer höchster Künstlerkraft nicht zu ertheilen.

Das Thema der Riel'schen Variationen wurde von uns als „physiognomielos“ bezeichnet. Herr v. Bülow entschuldigt diese Eigenschaft damit, daß er uns auf das Diabellische Walzerthema der Beethoven'schen Variationen Op. 120 hin-

weist, und zugleich behauptet, die Beschaffenheit des Themas sei ohne erheblichen Einfluß auf dessen weitere Gestaltung. Dies läßt sich nicht unbedingt behaupten. Ist das Diabellische Thema auch in Wahrheit „sehr platt“, so steckt doch darin ein immanenter Humor, den Beethoven wohl erkannt hat, und es hängt auch nur vom Spieler ab, ob er schon beim Vortrage desselben diese humoristische Seite zur Geltung zu bringen vermag. Insofern ist das Thema durchaus nicht ohne Einfluß auf die Gestaltung der nachfolgenden Variationen geblieben, indem der Schlüssel zu diesem Werke eben nur im Humore zu finden ist. Beethoven steht seinem Thema ebenso gegenüber, wie der Dichter der gemeinen Wirklichkeit, die er entweder zum Ideale verklärt, oder in ihrer Endlichkeit und Beschränktheit hinstellt. Thut er das Letztere, so ist er Humorist.

Fassen wir das Wesentlichste in der Anschauung unseres Gegners zusammen, so finden wir Berührungspunkte mit unserem Urtheile über Riel's Variationen, die wir in einer Gegenkritik gar nicht erwartet hätten. Wir nannten Riel's Werk „vorwiegend formalistisch“; Hr. v. Bülow findet „ein Vorwiegen der gelehrten Seite des Schaffens“. Von uns wurden den Riel'schen Variationen, als wahrhaftere Kunstwerke, Arbeiten von Schumann, Volkmann und Brahms entgegengehalten. Auch Hr. v. Bülow erblickt in den eben genannten Schöpfungen „Qualitäten, die in Riel's Op. 17 zufällig nicht in gleichem Maße glänzen“. Uns dünkt allerdings dieses „Zufällig“ eine große Nothwendigkeit zu bergen, und jene Qualitäten, die in Riel's Variationen durch ihre Abwesenheit glänzen, sind eben Frische und Ursprünglichkeit des Gefühls und Reichthum der Phantasie. Wird Herr v. Bülow für diese mangelnden Qualitäten durch eine Form entschädigt, „die vollendet Beethovenisch, also etwas mehr als bloße Form genannt werden muß“, so giebt es für uns diese Entschädigung nicht. Wir können weder einen Beethoven'schen Inhalt von Beethoven'scher Form trennen,* noch sind wir im Stande, den Unterschied zwischen den Begriffen „Form“ und „bloßer Form“, den unser Gegner aufstellt, aufzufassen.

Wenn Herr v. Bülow sich auch am Schlosse seiner Gegenkritik gegen den Vorwurf einer einseitig negativen Haltung verwahrt, so müssen wir doch bedauern, von ihm nicht mehr positive Aufschlüsse über den eigentlichen Gehalt des Riel'schen Werkes erhalten zu haben.

8.

Correspondenz.

Dresden.

Am 16. September ging Gustav Schmidt's dreiactige Oper „La Reole“, Text von Charlotte Birch-Pfeiffer, zum ersten Male auf der Hofbühne in Scene. Das Sujet der Oper ist ein interessantes zu nennen, wenngleich die darin sich entfaltende Handlung dem Componisten leider nur wenig Momente bietet, um sich auf breiterer lyrischer Grundlage bewegen zu können. Die einzelnen Scenen sind, wie das von der Verfasserin genügend bekannt, mit großem Geschick zusammengefügt, aber überall giebt sich eine gewisse Hast, ein Drängen der einzelnen Begebenheiten kund. Die Musik erscheint größtentheils gewalttham daran gefügt, ja durch dieselbe wird dem Zuhörer Vieles

* Unser Gegner schreibt selbst wenige Zeilen vorher: „Form und Inhalt sind in der Musik nicht zu trennen.“ Also jedenfalls auch keine Beethoven'sche Form von einem Beethoven'schen Inhalte.

unklar und hat derselbe stets das Gefühl der Verunsicherung, da es ihm nicht möglich, den Sinn der Handlung ohne Textbuch verstehen zu können. Wir sind daher der Meinung, daß es besser gewesen, Franz Wirth-Pfeiffer hätte durch „La Réole“ die Anzahl ihrer sogenannten Intriguenstücke (denn einen solchen Charakter trägt der in Rede stehende Stoff) um eines vermehrt und dasselbe nicht gewaltsam zum Operntext umgewandelt. — Wenn trotz alledem der Stoff in die Hände eines Auber, Gallet, Adam, Flotow &c. gekommen wäre, würde der musikalische Erfolg jedenfalls ein bedeutenderer geworden sein. Gustav Schmidt zählt nicht mehr zu den Anfängern auf dem Felde der musikalisch-dramatischen Production, daher man von ihm einen möglichst scharf ausgeprägten Styl erwarten durfte. Leider ist diese Erwartung nicht in Erfüllung gegangen. Der Componist hat tüchtige Routine in der Instrumentation, er versteht die Singstimme gut zu behandeln und weiß auch dem Sänger einen Applaus zu verschaffen. Aber in Betreff der eigentlichen Erfindung ist bei Schmidt wenig zu bemerken, da sich in seiner Musik, in Form wie Inhalt, ein fortwährendes Anlehnen an bereits genügend bekannte Componisten bemerkbar macht. Am häufigsten streift seine Melodie hart an Flotow's Muse, in der Form opfert Schmidt an Meyerbeer's Altären. Besonders gilt dies von den häufiger vorkommenden Vocalsätzen. Rhythmische Biquanerien im Sinne Auber's wären in dieser Oper sehr am Platze gewesen. — Im ersten Acte ist es die Romanze des Königs Heinrich „Vor der Hochzeit war's!“ welche nebst der Arie des Rosny, dem Duette zwischen Heinrich und Armande und einigen Momenten des Finales des zweiten Actes erhöhtes Interesse in Anspruch nehmen. Vom dritten Acte vermögen wir kaum Ähnliches zu sagen. Die Inszenirung durch Regisseur Schloß war eine recht gelungene, die Ausstattung durch Costüme und Decorationen glanzvoll. — Die Hauptpartie war in den Händen des Hrn. Pänisch (Armande, ~~Orléans~~ von Courtenay), welche leider den ganzen Abend in Männerkleidern herumstolzieren mußte. Die demnächst hervortretenden Partien waren durch Hrn. Altsleben (Margarethe von Balois) und Hrn. Schnorr v. Carolsfeld (Heinrich, König von Navarra) ebenfalls wie die durch Hrn. Pänisch vortrefflich besetzt. Auch Hr. Degele (Baron v. Rosny) spielte und sang recht gut. Die kleineren Partien waren durch Frau Krebs-Michalefski (Katharina v. Medicis), Hrn. Reiß und durch die HH. Rudolph, Scharfe, Weiß &c. besetzt.

Die Gesamtausführung unter Leitung des Capellmeisters Nieß war eine vorzügliche. Der anwesende Componist und die Darsteller wurden am Schlusse gerufen.*)

Das Gesamtdirectorium der in diesem Winter stattfindenden sechs Abonnement-Concerte der königlichen Capelle hat bereits seine Programme veröffentlicht. Als Novitäten sind angeführt an Overturen: „Hamlet“ von R. W. Gade, zur „Braut von Messina“ von R. Schumann und aus „Tausend und eine Nacht“ von Taubert. Außerdem: Suite Nr. 1 in D-moll von F. Lachner, Vorspiel zu „Tristan und Isolde“ von Richard Wagner, Overture und Suite von Johann Dismas Zelenka (componirt 1723), Symphonie Nr. 2 von Spindler, Maurerische Trauermusik von Mozart und Serenade von J. Brahms. — Außerdem sind bis jetzt noch öffentlich angekündigt: Ein Cyclus von drei Concerten zur Ausführung von Trios für Piano, Violine und Violoncell von dem Pianisten Hrn. Kollfuß und den königl. Kammermusikern H. Seelmann und Schlid. — Ferner wird der Pianist v. Bronsart, einen Cyclus von sechs Concerten verschiedenen Charakters geben. Voraussichtlich wird diese Concertsaison eine sehr reiche werden; möge sie auch lohnend für die Concertgeber sein!

Joseph Gungl gab als Gast im Verein mit dem besten hiesi-

gen Vertreter der eleganten Salonmusik, dem als tüchtig bekannten Componisten und Dirigenten Friedrich Laabe, mehrere sehr stark besuchte Salon-Concerte. L. S.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

*— Die schon von uns genannte Wilow'sche Schliesterin Fräulein Helene Lopp concertirte am 12. August in Putbus mit folgenden Stücken: „Rigoletto-Phantasie“ von Liszt, „Cachoucha Caprice“ von Raff, „Mazurka-Improvisation“ von F. v. Wilow und „Venonia e Napoli“ von Liszt.

*— Da Fräulein Lietjens, wie wir bereits in Nr. 12 d. Bl. erwähnten, in Paris nur einen succès d'estime zu erringen vermochte, hat sich dieselbe von Neuem nach London begeben. Die englische Presse ist über das Benehmen der Pariser gegen die Künstlerin sehr aufgebracht, und behauptet: Fräulein Lietjens leiste bei weitem Bedeutenderes als alle jetzigen französischen Sängerrinnen, nur soll ihr die französische Sprache etwas schwer fallen.

*— In der Opéra lyrique zu Paris hat ein junger Tenorist Pilos als „Joseph“ debutirt und sehr gefallen.

*— Wachtel hat sein Gastspiel in Wien beendet. Ob ein wirkliches Engagement erfolgt, ist noch unbestimmt.

*— In Berlin gastirt Fräulein Euphrosine Parepa aus London.

*— Hofcapellmeister J. J. Bott in Weiningen wirkte am 21. September im zehnten Administrations-Concerte im Wiesbaden mit. Er trug ein Concert — A-moll — eigener Composition, und Abagio und Ronde aus dem siebenten Concerte von Spohr mit lebhaftem Beifall vor.

*— Franz Barbat-Garcia wird, wie verlautet, diesen Winter in den Gewandhaus-Concerten in Leipzig singen. Auch soll Aussicht vorhanden sein, daß dieselbe, da sie immer noch nicht von der Bühne Abschied genommen hat, im „Orpheus“ von Gluck auftreten wird.

*— Als Florestan im „Fidelio“ hat Auber, nachdem er theils durch Unwohlsein, theils durch Urlaub der Bühne entzogen war, wieder die Bretter betreten.

*— Zu den von R. Wagner zu veranstalteten Concerten in Wien soll Schnorr v. Carolsfeld eine Einladung zur Mitwirkung erhalten haben. Vorher wird derselbe in Breslau singen.

*— Désirée Artôt und Manuel Carrión werden in Ebla zu Gastspielen erwartet.

Musikfeste, Aufführungen.

*— Die Gesang- und Clavierschule in Bräun unter Director Gustav Witz's Leitung hielt am 13. September ihre Jahresprüfung ab, bei welcher u. A. Schubert's „Gesang der Geister über dem Wasser“ aufgeführt und zu allgemeiner Befriedigung vorgetragen wurde. Auch die übrigen Leistungen sollen zu Gunsten der Schule sprechen.

Neue und neu einstudirte Opern.

*— In Wien haben die Proben zu Hornstein's Operette: „Die Pagen von Versailles“ begonnen.

Krippiger Fremdenliste.

*— In dieser Woche besuchten uns: Hr. Anz, Violinist aus Pest, der in einem der nächsten Gewandhausconcerte auftreten wird. Hr. Saffa, Kammermusiker aus Weimar. Hr. Musikalienhändler Friedel aus Dresden. Hr. Cantor Hensinger, aus Neustadt bei Coburg.

Musikalische Novitäten.

*— Max Bruch's Oper „Die Loreley“, wird im Laufe dieses Herbstes in Breslau im Verlag von F. C. Lenckart erscheinen.

*) Um unser Urtheil nicht als ein vor schnelles erscheinen zu lassen, haben wir erst nach der dritten Aufführung diese Zeilen geschrieben.

Vermischtes.

* Dr. Ullmann, Director der italienischen Oper in New-York, verweilte einige Tage in Leipzig. Derselbe vermittelt das Auftreten des Frä. Carlotta Patti, die sich gegenwärtig in London befindet. Er hat bereits mit Hamburg, Bremen u. eine Reihe von Contracten zu Concerten abgeschlossen, die Mitte Februar 1864 ihren Anfang nehmen sollen.

Frä. Carlotta Patti ist 1840 in Florenz geboren, zu welcher Zeit ihre Mutter auf dem Pergola-Theater als Prima-Donna sangirte. Anfänglich trat bei ihr mehr die Neigung zur Malerei hervor, die erst später sich verminderte und der Liebe für die Musik, namentlich für die Instrumentalmusik, Platz machte. Daher erhielt sie, nachdem ihre Mutter ein Engagement in New-York angenommen hatte und die Familie dahin überfiedelt war, von dem damals dort sich aufhaltenden Henry Herz Clavierunterricht, der erst nach einigen Jahren, als bereits die jüngere Schwester Abeline ihre Gesangstudien trieb, wieder aufgegeben und mit dem Gesange vertauscht wurde. Im Februar 1861 erschien Carlotta zum ersten Male in einem Concerte und erregte eine so große Aufmerksamkeit, daß Director Ullmann ihr sofort ein Engagement als Sängerin für die Concerte der großen Oper anbot, was auch angenommen wurde. Jetzt unternahm sie auch einzelne Kunstreisen, die überall mit dem besten Erfolge gekrönt waren. Bisher war es dem Wunsche ihrer Protectoren nicht gelungen, die Künstlerin für die Bühne zu gewinnen, da ein leichtes Gebrechen sie hinderte, welches sie

durch einen Unfall in ihrer Kindheit sich zugezogen hatte. Aber dem eindringenden Zureden wurde es endlich doch möglich, von diesem unbedeutenden Uebel abgesehen, und sich gewinnen zu lassen. Sie trat in denselben Rollen auf, in denen ihre Schwester bereits glänzte, und erregte auch hier die größte Bewunderung. Auch ihre Reisen in die nördlichen Staaten die sie unternahm, begründeten den Ruf der Künstlerin immer mehr. Die inzwischen jedoch eingetretenen ungünstigen politischen Verhältnisse Amerikas mußten auch nachtheilig auf die dortigen musikalischen Unternehmungen und Bestrebungen einwirken, was zur Folge hatte, daß der transatlantische Boden verlassen und eine Kunstreise nach England angetreten wurde. Auch hier hat Carlotta Patti überall, wo dieselbe aufgetreten, das spannendste Interesse für sich in Anspruch genommen.

* Die Verlagsbandlung von Jul. Schubert u. Comp. in Leipzig und New-York veröffentlicht das Verzeichniß der großen Zahl Robert Schumann'scher Werke, die im Verlage derselben erschienen sind. Es finden sich darin auch Transcriptionen Schumann'scher Lieder für das Pianoforte von L. Reinecke und Aug. Horn, wie umgekehrt auch drei Feste (a 2/3 Thlr. compl. 1 1/2 Thlr.) Clavierstücke aus Op. 6. 12. 68. 85. 118 mit untergelegten Texten von Joh. Hermann. Hieran schließt sich ein größeres Verzeichniß der vom Januar 1860—December 1863 von derselben Verlagsbandlung ausgegangenen Publicationen in classificirter Uebersicht, das sich durch Reichhaltigkeit gebiegender Musikalien auszeichnet.

Literarische Anzeigen.

Im Verlage von **Hermann Mendelssohn** in Leipzig ist erschienen:

Felix Mendelssohn Bartholdy, **Briefe aus den Jahren 1830—1847.**

1. Band: Reisebriefe aus den Jahren 1830—1832.

Herausgegeben von **Paul Mendelssohn Bartholdy** in Berlin. 5. vermehrte Auflage.

Preis geh.	2 Thlr. — Ngr.
- geb. in dunkelgrüne Leinwand	2 - 10 -
- eleg. geb. in violette Leinwand mit Goldschnitt und Mendelssohn's Photographie	8 - 15 -

2. Band: Briefe aus den Jahren 1833—1847.

Herausgegeben von **Paul Mendelssohn Bartholdy** in Berlin und **Dr. Carl Mendelssohn Bartholdy** in Heidelberg. Nebst einem chronologischen Verzeichnisse der sämtlichen Compositionen Mendelssohn's, zusammengestellt von **Dr. Julius Rietz**.

Preis geh.	2 Thlr. 15 Ngr.
- geb. in dunkelgrüne Leinwand	2 - 25 -
- eleg. geb. in violette Leinwand mit Goldschnitt	3 - - -

Für Opern-Componisten.

Einen komischen liederreichen und zweistelligen Operntext mit Dialog, frei nach dem Französischen des Georg Harrys (Zeit 1812—1815), biete ich hiermit meinen Freunden zur Composition an.
Carl Gollmick in Frankfurt a. M.

Soeben erschienen im Verlage von **Rob. Forberg** in Leipzig und sind durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen zu beziehen:
Kuntze, C., Op. 99. Der deutsche Fürstencongress. (Versus memorialis.) Hum. Schwank von Kladderadatsch f. 4stimm. Männerchor. Part. u. Stim. 25 Ngr.
Schaab, Rob., Führer durch die Literatur des Männergesanges.

Zum Gebrauch der Directoren d. Männergesangsvereine. broch. 6 Ngr.

Stein, H., Gut Sang! Liederkreis des Leipz. Zöllnerbundes. eleg. broch. 4 Ngr.

Anzeige für alle Gesangsvereine Deutschlands,

welche das fünfzigjährige Jubiläum der deutschen Völkerschlacht bei Leipzig zu feiern gedenken!

Leipziger Siegeslied.

Zum Völkerschlacht-Jubiläum am 18.
und 19. October 1863.

Dichtung

von

MÜLLER VON DER WERRA.

Musik

von

C. KUNTZE.

Preis 2 1/2 Ngr.

Leipzig, Verlag von **C. F. Kahnt.**

Die Instrumental-Partitur ist in Copie durch die Verlagsbandlung zu beziehen.

Wird zur Jubelfeier in Leipzig
auf dem Festplatze vom Zöllnerbund
gesungen.

Leipzig, den 9. October 1863.

Neue

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche
1 Nummer von 1 über 1 1/2 Bogen. Preis
des Jahrganges (in 2 Bänden) 4 1/2 Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Rgr.
Abonnements nehmen alle Postämter, Buch-
Handlungen- und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Erantwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bach) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhn in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 15.

Neunundfünfzigster Band.

B. Weidmann & Comp. in New York.
F. Schottensack in Wien.
Hud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Kerabi in Philadelphia.

Inhalt: Ausgrabungen eines Clavierlehrers. Von G. v. Bülow. Die Ent-
wicklung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letz-
ten Jahrzehnte. Von Jurij v. Arnold (Schluß). — Correspondenz (Sonder-
hausen.) — Kleine Zeitung (Tagesgeschichte, Vermischtes). — Artistischer An-
zeiger. — Literarische Anzeigen.

Ausgrabungen eines Clavierlehrers.

Von
G. v. Bülow.

Mühevoller zu bekämpfen als der Irrthum ist seine Schwe-
ster, die sogenannte Halbwahrheit. Es ist schwer, den richtigen
Punct zu treffen, wo man diesem Zwitterding mit Erfolg zu
Leibe gehen kann. Nichts schlägt so leicht und so fest Wurzel als
eine Halbwahrheit und eine gegründete Hoffnung auf ihre Ent-
wurzlung ist erst dann am Platze, wenn das öffentliche Bewußt-
sein anfängt, dieselbe als trivial, als banal zu bezeichnen. Die
große, träge Masse hat zum Grundsatz „es gehen zu lassen,
wies Gott gefällt“, sie sieht in der Welt eine Theophanie und
ihr Optimismus accommodirt sich deshalb so gern allen Halb-
wahrheiten. Diese sind die Mütter aller „Vorurtheile“, die
Hemmschuhe freier Bewegung auf allen geistigen Gebieten, also
namentlich auch dem der Kunst. Der Vorwärtstrebende ärgert
sich bei jedem Schritte über ihre praktische Gemeinshädlichkeit
und scheut sich dennoch vor der Anstrengung eines Versuches,
sie aus dem Wege räumen zu helfen, weil sie weniger dazu rei-
zen als Irrthümer, es gewissermaßen nicht zu verdienen, in
Anbetracht ihrer relativen Berechtigung sogar eine gewisse
Toleranz zu gebieten scheinen.

Eine solche Halbwahrheit ist in dem trivialen Sage ent-
halten: „Das Gute, Schöne, Wahre breche sich früher
oder später selbst Bahn, es vergehe beachtungslos
nur, was beachtungslos zu vergehen würdig sei.“
Alles das, was wir unter dem studentischen Ausdruck „Phi-
listium“ verstehen, bezieht sich auf diesen Satz. Philister ist
im Grunde nur ein Synonym, eine Unterabtheilung von „Op-
timist“, und alle Banalitäten der Welt beruhen in letzter In-
stanz auf einer optimistischen Anschauung der Dinge. Am ge-
fährlichsten, am unleidlichsten wird nun der Philister-Optimist
da, wo die Platonischen Ideen kreisen, also im Reiche der
Künste: der Hegel'schen Aesthetik und Geschichtsphilosophie zu-

meist verdankt er hier die Herrschaft, seines Wesens, wie das
Comptoir seine Inthronisirung der Julirevolution verdankt.

Ich hole etwas weit aus, wie der Leser sieht, aber im Be-
streiten scheinbar geringfügiger Uebel hat man zunächst
den Schein zu bekämpfen. Ich lasse nun den obigen Satz in
so weit gelten, daß ich ihn für anwendbar halte auf das im
Superlativ Gute, Schöne und Wahre, wobei ich aber be-
merken muß, daß in den Adverbien „dasselbe breche sich früher
oder später selbst Bahn“ jener Quietismus und Indifferen-
tismus zum aufrichtigen Geständniß seiner selbst kommt, aus
welchem sich die partielle Erklärung ergibt, warum jede Mit-
welt immer nur Nachwelt sein will. Dagegen schränke ich ihn
bis zur Leugnung seiner Berechtigung durch die ihm entgegenste-
hende Behauptung ein: daß eine Menge edler Keime, ge-
sunder Saatkörner unbarmherzig, bewußtlos zertre-
ten werden, die schöne Frucht hätten treiben können.
Erfahrung lehrt, daß Natur und Geschichte nicht in Verlegen-
heit kommen; statt häuslicher zu sein, sind beide vielmehr
unendlich verschwenderisch. Auf ein Individuum, einen Künst-
ler und sein Werk mehr oder weniger kommt es ihnen nicht an.
„Der Marmor bleibt“, wie Moleschott tröstend sagt. San-
guinisch ist nun freilich derjenige Einzelne, welcher glaubt den
Lauf der Dinge corrigiren zu können. Nicht bloß „der Mar-
mor“ bleibt, auch der Lehm bleibt, und somit wird sein Pro-
duct, der Philister, nie aussterben, wie der Wops und Spiz.
Aber soll diese Erkenntniß uns abhalten, thätig einzugreifen,
sollen wir uns dadurch bestimmen lassen, die Hände müßig in
den Schooß zu legen, sollen wir uns nicht vielmehr gegenseitig
anspornen zur Aufmerksamkeit auf edle Keime, zur gewissen-
haften Pflege derselben, zur Bewahrung derselben vor Zertre-
tung? Sollen die reproductiven, also zunächst nur consumi-
renden Künstler nicht versuchen, dem schaffenden Künstler
Mitwelt zu sein, sich nicht zeitweilig wenigstens zum Vorsatz
dazu und einem Anfang der Ausführung ermannen können?
Daß es dabei nicht zur Selbstaufopferung komme, dafür sorgt
ja doch die Zeit und struggle for life!

Meine „Ausgrabungen“ nach verschütteten „edlen
Keimen“ resp. Früchten der Musikkultur der jüngsten Ver-
gangenheit, über die ich von Zeit zu Zeit in diesen Blättern
zu referiren gedenke, und für die ich Collegen zur Mitarbeiter-
schaft einlade, richten sich hauptsächlich an die Adresse der Mu-
siklehrer, der Clavierlehrer insbesondere. Wohl weiß ich zu

beurtheilen, welches Loos weißer Sklaverei ihr Beruf mit sich bringt. Das einzige Mittel, es zu lindern, besteht in dem Aufschwünge zum klaren Bewußtsein der idealen Seite ihrer Thätigkeit, deren Betonung sie aus der Niedrigkeit des Handwerks so leicht emporheben kann. Der Teig, den sie kneten, der Thon, den sie formen, das ist ja gerade das Kunstpublicum der nächsten „Mitwelt“. Wird selbiger ein corruptes, gemeines, so trifft sie, die Lehrer, die Schuld; zeigt es gebildete Empfänglichkeit, edlen Auffassungssinn, so können sie, die Lehrer, wiederum einen wesentlichen Theil dieser erfreulichen Erscheinung ihrem Verdienste zuschreiben. Es hängt also nur von ihnen selbst ab, ob sie zu denjenigen zählen wollen, an welche der Dichter die Apostrophe erläßt: Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben. Klingt dies zu emphatisch, nun so modificire man „der Menschheit“ Würde in „des Kunstsinns“ Würde.

Es begegnet mir häufig, daß Clavierlehrer, denen eine Ahnung von der idealen Seite ihres Amtes dämmert, sich schriftlich oder persönlich mit der Klage an mich wenden: wir wissen nicht, was wir spielen lassen sollen. Darauf folgt denn natürlich die Anfrage: was sollen wir spielen lassen? Auf letztere zwingt mich dann die Höflichkeit, wenn sie sich mit meiner Zeit vereinbaren läßt, ausführliche bestimmte Antwort zu geben, obgleich ich nur zu sagen hätte: schaut euch doch um, spüret nach! Was aber die ersterwähnte Klage anlangt, so muß ich deren Begründung auf das Entschiedenste verneinen. Das Verlangen der Dilettanten nach „Neuem“ kann stets in gutem Einvernehmen mit einer anständigen Geschmacksrichtung befriedigt werden. Zu keiner Zeit, in keinem Genre hat selbst die musikalische Litteratur ausschließlich Nichtswürdiges ans Licht gefördert. Wer sich die Mühe gewissenhafter Nachforschung nimmt, wird in der Musikkultur, wie in der Natur, neben dem Gifte stets das Gegengift finden können. Nirgends, selbst in der leichtesten, gefälligsten Salommusik fehlt es heutzutage an geschmackvollen, wenigstens an geschmacksneutralen Stellen, die an Stelle des Geschmacklosen, Gemeinen oder Albernen treten könnten. Unsere ersten Tonmeister, ein Schumann, ein Raff u. A., haben in richtiger Erkenntniß der Wichtigkeit specieller Rücksichtnahme auf den gewöhnlichen Dilettanten dem Bedürfnisse nach technisch-unschwierigen Compositionen insinuanten Inhalts durch reichliche Gewährung brauchbaren Stoffes Rechnung getragen. Ich werde gelegentlich einmal alle die Liszt'schen Clavierstücke namhaft machen, die für die Mehrzahl der Dilettanten weit leichter zu bewältigen und zu verdauen sein dürften, als die Spreu eines Thalberg, oder der Weizen eines Henselt und Chopin. Aber der Name „Liszt“ als Claviercomponist soll nun einmal bedeuten: Unausführbares, Tiefenansprüche Erhebendes u. s. w. Ein inoffensives aber darum nicht minder abgeschmacktes Vorurtheil der Ignoranz wie unzählige andere!

Es würde eine Unbilligkeit daran liegen, wenn ich an dieser Stelle die verschiedenen „Rathgeber und Wegweiser auf dem Felde der Clavierlitteratur“ mit Stillschweigen überginge, welche u. A. die verdienstvollen Lehrer H. P. Louis Köhler und Böschhorn in den letzten Jahren veröffentlicht haben. Bei aller Anerkennung, die ich ihren löblichen Versuchen in mancher Hinsicht gern zolle, thut es mir jedoch leid, dieselben nicht als völlig gelungen und praktisch nutzbar bezeichnen zu können. Sie sind viel zu flüchtig zusammengestellt, das Material ist nicht nur dem äußeren Anscheine nach systematisch geordnet und gesichtet; der Hauptfehler aber liegt in der erdrückenden Masse des Aufgezählten, die geradezu kopfverwirrend auf Die-

jenigen z. B. Provinzial-Clavierlehrer wirken muß. Auch habe ich zu bedauern, darin sehr zahlreichen Concessionen an den schlechten Geschmack zu begegnen, und der Nomenclatur von mehreren unclaviermäßig gehaltenen Arbeiten. Da genannte Herren sich aber schon einmal mit dem Gegenstande so eingehend beschäftigt haben, so wären sie am ersten berufen, ihn durch eine kritisch reiferwogene totale Umarbeitung zu befriedigenderem dankenswerthen Abschluß zu bringen.

Ich habe wol kaum nöthig, dem Leser zu markiren, daß ich mit einer andern Aufgabe gestellt, daß ich im gegenwärtigen Artikel und seinen eventuellen Fortsetzungen, wie es schon die Ueberschrift „Ausgrabungen“ andeutet, mir lediglich vorgenommen habe, einzelne werthvolle Werke der Clavierlitteratur, welche unverdient bei ihrem Erscheinen der Tagesbeachtung entgangen und etwa durch Schuld des Verlegers, der sie nach ihrer ersten Remission als Nova zu den Acten gelegt, oder durch Schuld der Bescheidenheit und Ehrgeizlosigkeit des Componisten der Vergessenheit anheimgefallen sind, dieser Nichtbeachtung und Vergessenheit zu entreißen. Daß ich diesen Vorsatz nur ausführen kann betreffs Compositionen, die zur Stunde noch nicht als antiquirt zu betrachten sind, versteht sich von selbst.

Dieses werde ich nun selten Gelegenheit finden, in so entschiedener Weise zu behaupten, als ich es heute betreffs zweier Werke versichern kann, deren eines im vorigen Winter bei öffentlichem Vortrage in Berlin glänzendste Aufnahme bei Zuhörern und sogar Zeitungsschreibern gefunden hat, zweier Werke, die vor beinahe zwanzig Jahren bei Haslinger in Wien ausgegeben worden sind, und die kein Mensch kennt. Es sind folgende:

Franz Kroll: Andante mit Variationen für das Pianoforte. (Ohne Opuszahl.)

Der selbe: Skizzen für das Pianoforte (besgl.).

Der Componist hat kürzlich für die ehrenvolle Verbreitung seines Namens durch eine höchst verdienstvolle musikpädagogische Arbeit, Frucht langjähriger, emsigster Studien gesorgt, welche ich sogleich etwas genauer erwähnen will; manchem Leser dürfte er jedoch aus früheren Zeiten noch rememberlich sein, wo er als einer der ersten Schüler Franz Liszt's denselben auf Reisen nach Paris und Wien begleitete und des häufigen auf eigne Hand concertirte. Er war Einer der ersten und leider beinahe einzigen Virtuosen, welche die schwierigsten Bravourstücke des Meisters zu erlernen die Kühnheit und Ausdauer nicht scheuten. Vor zehn oder zwölf Jahren habe ich ihn die Phantasien über Norma, Sonnambula u. s. w. häufig spielen hören und dem feurigen Schwünge, sowie der feinen Sauberkeit seines Vortrages aufrichtigste Bewunderung zollen können. Körperliche Leiden haben ihn zum Bedauern Aller, die ihn früher gehört, öffentlichen Vorträgen entsagen machen: als Lehrer erfreut er sich dagegen in Berlin, wo er in dieser Eigenschaft seit 1847 unausgesetzt thätig ist, großer Beliebtheit und Hochschätzung. Das Conservatorium für Musik des Herrn Professor Stern darf auf die Stütze, welche die Clavierklasse an seiner Mitwirkung findet, stolz sein. Die Arbeit, von der ich vorhin sprach, die ich als höchst verdienstvoll bezeichnete und die ich hier noch zusätzlich als die einem wirklichen Bedürfnisse aller ernstlichen Musiker Befriedigung verschaffende bezeichnen will, ist seine Ausgabe von Bach's wohltemperirten Clavier, deren erster Theil vor einem halben Jahre ungefähr bei Peters in Leipzig erschienen ist. Zum ersten Male empfangen wir einen correcten, bis in die kleinsten Einzelheiten der Verzierung u. s. w. zuverlässig festgestellten Text: der Herausgeber hat nicht bloß sämtliche Drucke, sondern alle von neu und fern

erlangbaren, in öffentlichen Bibliotheken oder Privatbesitz befindlichen Autographen und beglaubigten Abschriften von solchen mit staunenswerther Gewissenhaftigkeit consultirt, bevor er seine Entscheidung zu Gunsten der einen oder anderen Version traf. Die wohlgemeinten „Verbesserungen“ eines Czerny, die albern oder gar nicht gemeinten Entstellungen eines Forkel, Schwenke und Chrysander (letzterem geschieht durch Erwähnung eigentlich schon zu viel Ehre) sind endlich abgefertigt, unschädlich für die Zukunft gemacht worden. Denn es unterliegt keinem Zweifel, daß die Kroll'sche Ausgabe alle früheren verdrängen muß, da sie sich außerdem durch klarste Darstellung der Stimmenschrift dem Leser, durch trefflich praktische Winke über Fingerführung — maßvoll und pedanterielos im Gegensatz zu der verwirrenden weil mit Ziffern überfüllten Czerny'schen Edition — dem Spieler empfiehlt. Die Enthaltung von Bezeichnungen über Zeitmaß und Vortrag wird ferner allen denjenigen Lehrern willkommen sein, deren individuelle Auffassung an der Czerny'schen Ausgabe im Wesentlichen einen unbequemen Gegner zu bekämpfen hatte. Eine ins Detail sich erstreckende Analyse der Kroll'schen Leistung wäre eine Specialaufgabe, deren Lösung auf das Erscheinen des zweiten Bandes zu vertagen ist.

Herr Kroll, der sich außerdem durch treffliche Ausgaben kleinerer Werke aus der klassischen Epoche (Mozart, Rameau u. s. w.) verdient gemacht hat, wird das aus der Erwähnung seiner Leistungen als Musikgelehrter entspringende günstige Vorurtheil beanspruchen dürfen, daß in Gemäßheit des Sprichworts, aus der Qualität des Umgangs eines Künstlers dürfe auch auf die Qualität seines Dichtens und Trachtens geschlossen werden, an seinen eignen productiven Leistungen „Etwas dran“ sein müsse. Das Sprichwort bestätigt sich im gegenwärtigen Falle.

Der Bachianer Kroll zählt zu den polyphon angelegten musikalischen Naturen, wie die genannten beiden Werke documentiren. Nicht jeder Musiker ist von Haus Polyphoniker, kann es auch nicht immer durch Fleiß und guten Willen werden, und kann doch Talent haben. Das ist also eine aparte Gabe — vielleicht erläutert sie Professor Helmholtz, oder auch nur irgend ein anderer physiologischer Musiker. Herrn Kroll's Satzweise ist eine unglaublich feine, gewissermaßen ausgeblästete, jede Stimme ist ihm gleich wichtig, er steht nicht auf dem hierin leider so dilettantenhaften Standpunkte des großen Chopin hauer, dessen Achillesferse die Kritik der Tonkunst war. Dabei macht aber dieselbe nie den Eindruck des Gefuchten oder Gefuchanten; er feilt so lange, bis er das Natürlichste gefunden, bis er das Mittel entdeckt, wie die Kunst seiner Arbeit am besten zu verbergen wäre. Mit ängstlich wählerischer Sorgfalt rüvriert er jeden Einfall, der ihm einen „dagewesen“-haften Anspruchs zu haben scheint; ebenso unerbittlich weist er jeden bizarren Einfall zurück. Bei so seltener Scrupulosität ist die Welt der Verleger vor Ueberschwemmung gesichert; aber ein Modecomponist werden, Aufträge erhalten, dazu verhilft diese Eigenschaft nicht. Ich kenne manch interessantes, werthvolles Werk von Franz Kroll im Manuscript, u. A. ein Clavierconcert, zahlreiche Lieder auch für Chor, verschiedene Transcriptionen, endlich eine Reihe von äußerst lebenswürdigen, geistreichen und sehr praktischen Stücken für das Clavier zu vier Händen, zu deren Veröffentlichung ich ihn (leider immer vergeblich) gedrängt habe, hauptsächlich auch deshalb, damit seine productive Ader mit Hilfe einer äußern Anregung wieder zu pulsiren anfange. Es liegt etwas in der Berliner Luft, das austrocknet, fioden macht. Berlin ist ein vortreffliches Terrain, „edle Reime“

ersticken zu lassen; es kann Falstaff's Wort „ich bin nicht bloß selbst wichtig, sondern auch Ursache, daß Andere wichtig werden“ auf Berlin so angewendet werden, daß man sagt „es sei nicht bloß selbst steril, sondern auch Grund, daß dahin eingewanderte Talente steril werden.“

Daß die Verstümmung des Componisten Kroll nur einer vorübergehenden Brachliege gleich zu achten sei, wird mit meinem der aufrichtige Wunsch aller derjenigen Musiker und Musiklehrer sein, die meine „Ausgrabung“ seines schönen Variationenwerkes und seiner anmuthigen Stützen nützen werden. Das erstere ist eine Arbeit größerer Dimension und vorwiegend ernsten Gepräges. Große Mannigfaltigkeit in Tempi und Rhythmen, auch Tonarten bei einheitlich organischen Zusammenhänge und trefflicher Architektur des Ganzen. Ein nobles, gesangreiches Thema, von populärer Haltung und wohlthuender Breite wird Jeden auf die Kinder der Mutter, die Variationen, in einladender Weise gespannt machen. Ich habe schon die Mannigfaltigkeit gerühmt; diese ist eine wahrhaft exceptionelle. Jede der Variationen trägt eine so individuell gestempelte charakteristische Physiognomie, daß die vielseitige Erfindung des Autors eine angenehme Ueberraschung nach der anderen herbeiführt. „Was gemacht werden konnte, was aber nur Wenige machen können, ist hier gemacht.“ Es fällt schwer, subjectiven Geschmack bei Seite lassend, eine Vorliebe auf objectiver Grundlage für einzelne auszusprechen. Am eigenthümlichsten sind wol die geistsprühende zweite, die wichtige vierte (H moll $\frac{3}{8}$) die düstere, majestätische sechste (D moll $\frac{3}{4}$ Largo) gehalten. Eine lecke, höchst brillante und dankbare Finalvariation mit einer trefflich gesteigerten Coda giebt dem Ganzen wirksamsten Abschluß. Die technischen Schwierigkeiten sind überall mit etwas gutem Willen überwindbar, der Clavierstyl ist klavervoll und sehr instrumentgemäß. Gleiches gilt in Bezug auf die „Stützen“, in denen ich zunächst wieder auf die variations mignonnos aufmerksam mache. Das achttactige Motiv (C dur $\frac{3}{4}$ Andantino), Originalthema natürlich, zeichnet sich wieder durch seinen volkshiebartigen anmuthig-eblen Charakter, die Veränderungen durch eben dieselbe am ersten Opus erwähnte Mannigfaltigkeit aus. Das Ganze eignet sich bei rein musikalischem Werthe auch vorzugsweise zu technischer Gymnastik, wie die donnernde Octavenvariation in C moll und die darauffolgende interessante Arpeggiervariation. Erfahrene Musiklehrer werden dem Vorzug, den ich im Studium von Variationenwerken für Schüler erblicke, aus in der Sache selbst liegenden Gründen beistimmen. Ein ausgeführteres Phantasiestück in Scherzform mit Intermezzo (C moll $\frac{3}{4}$) ist Nr. 6. Bei einigen außerordentlichen Ansprüchen an mehr als dilettantenhafte Technik ist es dennoch sehr handgerecht und der musikalische esprit, der darin herrscht, wird die Finger beflügeln. Das überaus reizende Capriccio Nr. 4 wird viele Eroberungen bei Damen machen, die nicht „allzu gebrochen Clavier sprechen.“ Das erste Präludium in seiner salontischen Concision, der frische Humor des zweiten menuettartigen Stückes, die leidenschaftliche Melancholie des dritten (ein französischer Autor hätte es „inquiétude“ getauft) werden sich nicht weniger zahlreiche Freunde gewinnen. Diese vier ersten Stücke schließen sich dem Umfang und Charakter nach an das Genre an, welches Chopin mit seinen Préludes eingeführt hat und das Th. Richter und St. Heller u. A. weiter angebahnt haben.

Ich habe meine Meinung nun ausgesprochen, das Resultat meiner ersten „Ausgrabung“ liegt vor Augen. Und nun, geehrtester Herr Verleger in Wien, „Herr von Haslinger“, um österreichisch zu sprechen, thun Sie das Ihrige, versuchen Sie

eine neue Sendung der alten, neugebliebenen *Mova*, auf daß es ihnen nicht ergehe, wie der schönen *C-moll-Sonate* von *Bollmann* (Leipzig — Ristner), den prächtigen *Otto Singer'schen Variationen* für zwei Flügel (Leipzig — Härtel) und anderen unverdient unbekannten Werken, von denen ich einmal gelegentlich eines wieder „auszugraben“ versuchen will.

Die Entwicklung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte.

Von

Jourij v. Arnold.

(Schluß.)

Das Bedürfnis von Gesang- und allgemeinen Musik-Schulen war in Rußland schon längst gefühlt worden, ebenso wie die Nothwendigkeit solcher Institute, durch welche die Läuterung des Geschmacks herbeigeführt und das bessere musikalische Verständniß entwickelt werden könnte.

Einertheils auch zu letzterem Zwecke hatte sich noch im Jahre 1802 eine Gesellschaft von Orchester-Musikern gebildet, mit Theilnahme mehrerer vorzüglicher Dilettanten (von denen besonders der Vater des in diesem Aufsatz mehrmals genannten Musiklenkers und Componisten *Grafen Michael*, der *Graf Jourij Wjehorski*, als einer der Stifter rühmliche Erwähnung verdient), welche unter dem Namen der *St. Petersburger philharmonischen Gesellschaft* von der Regierung Anerkennung und Bestätigung erhielt. Der Hauptzweck dieser Gesellschaft (wie ihn die Statuten derselben offen und gerade aussprechen) war freilich, durch jährliche, große Concerte ein Capital zu bilden zur Unterstützung von Witwen und Waisen derjenigen Theater-Musiker, welche der Gesellschaft als Mitglieder beitreten. Es würde indeß höchst ungerecht sein, wollten wir nicht anerkennen, daß die bis Ende der dreißiger Jahre, in der That musterhaften Concerte dieser Gesellschaft größeren Theils — wenn nicht gar vorzüglich — dazu beigetragen haben, das russische Publicum mit den classischen Meisterwerken bekannt zu machen, und eben dadurch auf praktischem Wege unseren Geschmack und unser Verständniß in der Musik aufs Beste zu fördern. Nach dem Ausscheiden aber der als theoretische Lehrer und eifrige Freunde wahrer Kunst allgemein geachteten Herren *J. L. Fuchs* und *A. Meß* aus dem Directorium, (bald nach dem Fehlgriße im ersten und letzten Versuche mit dem musikalischen Concurse) gab die Gesellschaft diesen Zweck ganz auf, und modelte (in der deutlichen Absicht, vor allen Dingen recht gute Einnahmen zu machen) die Programme ihrer Concerte ganz nach dem Verlangen des großen Publicums, d. h. der beiden Extreme desselben. Es wurden daher zu diesen Concerten insbesondere die italienischen Sänger eingeladen, und zwischen die schon zu oft gehörten *Verdini'schen*, *Donizetti'schen*, *Verdi'schen* u. dergl. Nachwerke nur dann und wann Compositionen von wirklichem Werthe eingeschoben. Erst in letzterer Zeit, als nämlich der Einfluß der intellectuell hervorragenden Minorität auf die größere Masse des Publicums sich bemerkbar zu machen angefangen, und demzufolge der Geschmack und die Anforderungen des letzteren sich geändert hatten, fand das Directorium der Gesellschaft sich bewogen, den Concerten derselben größeren Kunstreiz zu verleihen, durch Aufführungen von Werken berühmter Meister der Neuzeit. Solcher Weise hat die philharmonische Gesellschaft binnen kurzer Frist sich ihren

früheren, ehrenhaften Platz in der musikalischen Welt wieder gewonnen, und darf sich rühmen, uns zuerst mit der neu-deutschen Schule bekannt gemacht zu haben, indem sie dem russischen Publicum *Wagner's* großartige Erzeugnisse, — in diesem Jahre sogar unter des Meisters eigener Leitung — vorführte.

In den vierziger Jahren, als (wie erwähnt) die philharmonische Gesellschaft den früheren Kunstzweck dem Industriezwecke zu Liebe aufgegeben hatte, verbanden sich die in Petersburg ansässigen Freunde classischer Musik, unter Anregung und Leitung der unseren Lesern zum Theil schon bekannten *General Alexej P'wow*, *Grafen Michael* und *Mathweij Wjehorski*, *Admiral Lütke*, *General Schubert* u. a., zur Stiftung jährlicher Cyclen von je zehn Abonnementconcerten, in welchen einzig und allein nur symphonische Werke anerkannt großer Meister aufgeführt werden sollten. Dieser unter dem Namen der „symphonischen Gesellschaft“ bekannte Verein besteht noch bis heutigen Tages, und seine Concerte, welche so floriren, daß Billets zu denselben nur sehr schwer zu erlangen sind, finden im Saale der *Hessländer-Capelle* statt. Die Leitung der Geschäfte dieser Gesellschaft ist dem je zur Zeit fungirenden Director der kaiserlichen Capelle anvertraut (gegenwärtig *Staatsrath Nikolaj Bachmetjew*).

Außer diesen öffentlichen Vereinen bestanden zu verschiedenen Zeiten auch kleinere Gesellschaften zu ähnlichen Zwecken, von denen einige bis auf diese Zeit noch existiren. Da von ihnen Wenig zur öffentlichen Kenntniß gelangt ist, so halte ich mich auch nicht für befugt, dieselben namhaft zu machen.

In Privatkreisen vereinte man sich zumeist zur Cultivirung von Quartetten, Trios für Pianoforte und Streichinstrumente, sowie von Gesangs-Ensemblestücken, und sind unter solchen Reunionen besonders die ehemals regelmäßig allwöchentlich stattfindenden berühmten Quartette des *Generals P'wow*, die Musikabende *Ant. Rubinstein's* und die Gesangsversammlungen *Alex. Dargomij'ski's* zu erwähnen.

Unsere Leser können also aus dem Gesagten ersehen, daß die Mittel zur Förderung des Geschmacks und des Verständnisses im Allgemeinen uns nicht gefehlt haben. Dennoch waren diese Mittel zumeist nur den mehr oder minder wohlhabenden Ständen zugänglich. Gleichfalls konnten sie für die nationalen producirenden Talente keinerlei Hülfe bieten. Denn in allen jenen Instituten (mit Ausnahme der privaten Gesellschaften *Dargomij'ski's*) war für die noch unberühmten russischen Tonsetzer auch nicht die geringste Möglichkeit vorhanden, ihre Werke dem Publicum vorzuführen. Noch weniger aber boten sie talentvollen, theoretischer Anleitung noch bedürftenden Anfängern Mittel, sich systematisch und sicher auszubilden.

Diesen beiden Zwecken nun vollkommen zu entsprechen, bildete sich im Winter 1859, unter *A. Rubinstein's* Anregung und Leitung, ein Verein von Musikfreunden und wirklichen, praktischen Musikern, unter dem Namen: „Russische musikalische Gesellschaft.“ Die Statuten derselben wurden am 1/13. Mai 1859 Allerhöchst bestätigt, worauf die Großfürstin *Helena Pawlowna* das Protectorat, noch andere Mitglieder aber der kaiserlichen Familie Ehrendiplome der Gesellschaft annahmen. Als erste Directoren des Vereins wurden die Stifter erwählt, nämlich: *Graf Mathweij Wjehorski*, *Wass. Kallagrow*, *Ant. Rubinstein*, *Kännschin* und *Dm. Stássow*.

Unter den Aufgaben, welche die Gesellschaft laut ihren Statuten sich gestellt hat, verdienen unstreitig einige besondere, die Aufmunterung russischer Talente betreffende, gewiß die wärmste Anerkennung jedes wahren Vaterlandsfreundes. In

demjenigen Artikel nämlich, in welchem von den Programmen der alljährlichen Abonnementconcerte die Rede ist, wird festgestellt, nicht nur, daß in jedem Concerte zum wenigsten ein vaterländisches Erzeugniß producirt werden solle, sondern daß die Direction in diesen Aufführungen überhaupt russischen talentvollen Tonsetzern die Gelegenheit bieten wolle, ihre noch unbekannten Werke vor das Forum der Oeffentlichkeit zu bringen. Ueberhaupt solle durch diese russische Gesellschaft die vaterländische Kunst gehoben, vaterländische Talente auf jede Weise gefördert werden.

Nachdem wir solcher Art von dem Versprechen der Gesellschaft Kenntniß genommen haben, — denn jeder statutenmäßig festgestellte Zweck irgend welchen öffentlichen Vereins ist den Mitbürgern gegenüber ein formelles, feierliches, (wenn auch freiwilliges) Versprechen — wollen wir die bisherigen, vierjährigen Leistungen der Gesellschaft genauer uns ansehen, und dann die Frage zu beantworten suchen: ob und in wie fern diese Gesellschaft ihre große Aufgabe gelöst habe.

Durch die glänzenden Concerte, sowohl des Hauptvereins in Petersburg, als der nach und nach in Moskau, wie auch in einigen andern Gouvernementsstädten entstandenen Filial-Vereine desselben*), ist in unserm Vaterlande die Liebe (oder Mode, was im Grunde in dieser Sache Nichts verschiebt) für die Musik im Allgemeinen ohne alle Widerrede gefördert worden. Ferner läßt sich nicht bestreiten, daß durch Aufführung der vorzüglichsten, gediegensten Werke schon ersichtlich eine Läuterung des Geschmacks angebahnt worden ist. Durch die Errichtung aber von Chorgesangsvereinen bei einer jeden Gesellschaft zum Behufe der erwähnten Aufführungen, und von damit verbundenen Primair-Schulen für solchen Gesang, in welchen auch die theoretischen Grundlagen desselben vorgetragen wurden, erzielten die Dilettanten, welche daran Theil nahmen, auch größeres Musikverständnis im Allgemeinen. Das sind ganz gewiß immense Verdienste, welche jeder redliche Freund der Kunst überhaupt, und der russische Patriot insbesondere nur mit dem größten Danke eingestehen muß und wird.

Ferner ist die Idee, alljährlich Concurse für musikalische Compositionen auszuschreiben, nicht minder einer Anerkennung werth, und kann aus diesem Grunde man immerhin die etwas zopfige Art der bisherigen Aufgaben,***) und die noch zopfigere der Beurtheilung der eingesandten Arbeiten dem Comité des Hauptvereins hingehen lassen. Es sind ja zufolge dieser Concurse neue Talente aufgetaucht, und das ist die Hauptsache; die nationale Entfaltung aber dieser Talente wird sich, so Gott will, auch trotz der stabilen Ansichten des beurtheilenden Comité's, wol von selbst schon machen. Gleicher Maßen gereicht es der Gesellschaft im Allgemeinen zum Verdienste, ein Conservatorium der Musik errichtet zu haben.

Von inländischen Musikproductionen sind in den Concerten der Vereine in Petersburg und in Moskau schon bekannte Compositionen von Glinka und Dargomij'skij aufgeführt worden, und außerdem neue von Rubinstein, Affanassjow, Sfalalskij***), Kili, Baron Vietinghoff und Tjadow. Dieses ist vollkom-

men löblich und in der Ordnung, und scheint demnach die Gesellschaft auch in dieser Hinsicht ihrer Aufgabe durchaus nachgekommen zu sein.

Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist, — heißt es in der heiligen Schrift. In Obigem habe ich die unbestreitbaren Verdienste der Gesellschaft bis auf ein Jota auseinandergelegt. Es kann mir aber, so vermeine ich, nicht das Recht benommen sein, auch die Gebrechen dieser Gesellschaft zu besprechen, welche nicht sowol in der eigentlichen Organisation derselben, als vielmehr in dem individuellen Charakter der Directoren zu suchen sein werden.

Die erste Bemerkung, welche ich mir demzufolge zu machen erlaube, beruht auf dem Factum, daß es denjenigen, der wie ich mit den meisten russischen Componisten persönlich bekannt ist, und von ihrem fortwährenden Schaffen genaue Kenntniß hat, verwundern muß, wie während einer Reihe von vier Jahren von Dargomij'skij's Compositionen, außer ein paar Nummern seiner „Dnjeprnixe“ und wenigen Romanzen, doch so gar nichts Neues gegeben worden ist? Warum ferner wurden zur Aufführung eingesandte Compositionen anderer dortiger Tonsetzer (welche doch in der russischen Musikwelt weder als unbegabt, noch als technisch ungeschickt bekannt sind), wie z. B. Joseph Hunte's, Serof's u. a., nicht, laut statutenmäßigem Versprechen, zur Oeffentlichkeit gebracht? Das Directorium der Gesellschaft wird doch wahrscheinlich nicht die hier fraglichen Werke etwa für erbärmliche Mache ausgeben wollen, nachdem dieselben anderweitig vor dem Forum des Publicums ihre Probe bestanden haben? — Sind doch unter den vom Petersburger, wie Mosklauer Vereine veröffentlichten Werken dort lebender Tonsetzer sogar solche gewesen, welche, streng genommen, nicht einmal einer ernstlichen kritischen Prüfung würdig waren. Laut späterhin dieserhalb angestellten Nachfragen behaupte ich und kann es dem Herrn Director Anton Rubinstein nachweisen, daß das Concedo oder Veto des Comité's nur auf persönlichem Wohlwollen oder Nichtwohlwollen des genannten Herrn Directors basirte.*). Und eben in dieser dictatorischen Stellung eines einzelnen Directors (der selbst Componist ist) zu den übrigen vier mehr als zu nachgiebigen Mitdirectoren liegt schon ein bedeutender Krebschaden!

Die zweite Bemerkung, welche ich zu machen habe, betrifft die Richtung und Organisation des Conservatoriums. Bei Errichtung irgend welches Instituts ist wol die erste logische Frage: Welchen Nutzen, und für wen namentlich darf man von dem fraglichen Institute erwarten? Das Conservatorium der sogenannten „russischen“ Musikgesellschaft befindet sich in der Hauptstadt Rußlands. Es müßte demzufolge, wie es auch die Statuten aussagen, den Zweck haben, vor Allem Rußland Nutzen zu bringen. Dieser Nutzen aber soll nun (stets in dem Sinne jener Statuten) doppelter Art sein. In dem Conservatorium sollen nämlich sowol praktische Musiker, als auch National-Componisten herangebildet werden.

Sfalalskij an den Concursen der Gesellschaft sich betheiligt hatten. Die HH. Kili und Vietinghoff aber gehören zu den näheren Bekannten Hrn. Rubinstein's, sowie Hr. Tjadow seit einem Jahre zu den Professoren des Conservatoriums. Die Instrumentalphantasie des Letzteren kam den verwichenen Winter erst zur Aufführung.

*) Daß Werke von Glinka und einige Nummern aus Dargomij'skij's Oper aufgeführt worden sind, verschlägt nichts; denn diese Compositionen konnten, ihrer außerordentlichen Popularität wegen, nicht gut umgangen werden, ohne daß die Antipathie des Herrn Rubinstein gegen die russische Schule gar zu offen sich bloßgelegt hätte. Antipathie aber ist es, wenn derselbe Glinka's „Das Leben für den Czaaren“ als ein schwaches Werk bezeichnet.

*) Vermittelt Eintritts in einen dieser Vereine wird man thatsächlich Mitglied zugleich auch aller anderen, mit dem Rechte, die Concerte eines jeden Vereines besuchen zu dürfen.

**) Gleich die erste Aufgabe betraf die Composition einer Cantate, zu welcher der Text (Peters des Großen Fest) vierzig Zeilen umfaßte, von welchen zwanzig — man möchte erwarten vor Schrecken — lauter einander ähnliche Fragen enthielten! Dies allein charakterisirt genügend die ästhetische Richtung des Comité's.

***) Der Leser wolle sich erinnern, daß die HH. Affanassjow und

Was nun das schodweise Heranziehen praktischer Musiker betrifft, so weiß ich gerade nicht, ob damit Rußland viel gedient sein wird. Wenn schon in Deutschland, wo doch Hunderte von größeren oder kleineren Orchestern existiren, die Menge der praktischen Musiker die Zahl der bei jenen Orchestern benötigten Personen übersteigt, Musiklehrer aber in einer solchen Anzahl vorhanden sind, daß sie kaum hoffen dürfen, Beschäftigung zu finden, so werden in Rußland nicht einmal fünf praktische Musiker alljährlich von Neuem unterzubringen sein. Daß jedoch in dem Conservatorium des Herrn Rubinstein tüchtige praktische Orchestermitglieder, und, je nach Naturgabe, auch vortreffliche Virtuosen ausgebildet werden können, — das unterliegt nicht dem geringsten Zweifel, denn dafür bürgt die bekannte Tüchtigkeit der dortigen praktischen Lehrer, welche sämtlich zu den Künstlern ersten Ranges zählen. Aber cui bono?

Was Rußland in der That mangelt, sind musikalisch und technisch ausgebildete Sängert und Sängerinnen, besonders aber die ersteren, welche nicht nur bei einer Oper, sondern auch in den unzähligen Kirchenchören und zwar stets mit größerem oder minderem Vortheile Anstellung, und nebenbei immer leichter und eher als Orchestermusiker noch anderweitigen Erwerb, folglich auch mehr gesicherte Existenz finden werden.

Was Rußland nöthig hat, sind tüchtige National-Componisten für die Kirchenmusik vor Allem, und für die Bühne in zweiter Folge. Solcher Componisten aber hat es nirgends und zu keiner Zeit zu viel gegeben. Zudem ist die Composition kein Broderwerb; wer kein wahres, tief wurzelndes Talent für dieselbe hat, wird sich von derselben nicht mit Leib und Seele vermaßen hinreißend lassen, daß er nicht jede anderweitige nützliche Beschäftigung ihr vorziehen sollte.

Welcher Art aber ist nun in dem besagten Conservatorium für Gesangs- und Compositionsstudium gesorgt? Seit drei Jahren giebt Frau Nissen-Saloman Unterricht bei dem Petersburger „russischen“ Musikvereine: welche Früchte hat dieser Unterricht herangereift, dort, wo so viel der Blüthen waren? — Keine! wenigstens keine, welche der Rede werth. An Gesangslehrern aber, welche ihren Gegenstand gründlich verständen, und ihren Unterricht gewissenhaft besorgten, vermag das Conservatorium keinen einzigen, ganz Rußland vielleicht kaum zwei bis drei, — aber wahrlich nicht unter den renommirten Ausländern, respective Italienern, — aufzuweisen. Und abermals muß ich die Frage stellen: welchen Nutzen bringt das Conservatorium des Herrn Rubinstein? Intervallensingen, o ja, das wird den Schülern und Schülerinnen dort beigebracht, — aber ist das der Zweck und der Nutzen einer großartigen Gesangsschule? Ist es doch dem Herrn Director sogar bis heutigen Tages noch nicht einmal gelungen, ein Chor zu bilden oder bilden zu lassen, welcher im Stande gewesen, eine mehr als mittelmäßige Leistung darzubieten.

Vielleicht finden wir nun die Lösung unserer Frage, wenn wir uns zum theoretischen Coursus des Herrn Professors Zarembo wenden. Zarembo? werden meine Leser fragen, — das ist wol einer der besten Componisten Rußlands? ein durch praktisches Schaffen bewährter Contrapunctist und Melodist? ein Tonsetzer von anerkanntem Geschmacke, ein ausgezeichneter Instrumentalist? — Leider muß ich alle diese Fragen mit „Nein“ beantworten. Der genannte Herr Professor hat sich durch keine einzige Note bekannt gemacht, welche irgendwie den Namen einer Composition beanspruchen dürfte. Sein Vortrag soll freilich sehr fließend und klar sein, aber sein trodenes, mathematisches Lehr-System vermag nur jeden Le-

benskeim eines frischen jugendlichen Talentos zu ersticken, nimmer aber den Schüler zu poetischem Schwunge anzuregen. Es wird genügen, ein einziges Beispiel anzuführen. Bei Gelegenheit des zweistimmigen contrapunctischen Satzes erklärt H. Z. (wie hergebracht), in welchen Intervallenverhältnissen die zwei Stimmen fortschreiten können. Nachdem er einst zu solchem Behufe den Schülern den zu contrapunctirenden cantus firmus aufgegeben hatte, setzte er hinzu: sie sollten sich streng an die angezeigten Intervallenbildungen halten — „ohne sich um die zu erzielende Harmonie zu kümmern.“ So wird die Theorie der Composition in jenem Conservatorium in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gelehrt. Allein abgesehen auch von dieser trocknen Methode, habe ich der ganzen Musikrichtung nicht nur des Hrn. Professors Zarembo, sondern selbst des Hrn. Directors Rubinstein Nichts entnehmen können, was den einstigen Nutzen der mit der Zeit in jener Musikschule herangebildeten Componisten für Rußland zu garantiren vermöchte. Um den alten russischen Kirchengesang in dem betreffenden Charakter vierstimmig einzurichten, oder in diesem Style Neues schaffen zu können, — um eine russische Nationaloper, selbst nur um ein gutes russisches Volkslied schreiben zu können, dazu gehört doch unstrittig gründliche Kenntniß der Elemente dieses Musikgenres. Wenn aber nicht nur diese Kenntniß dem Hrn. Director und dem Hrn. Professor ganz und gar abgeht, wenn dieselben auch die Existenz dieser Elemente völlig ignoriren, wenn sie die auf denselben beruhende neue russische Schule geradezu negiren, — welchen Nutzen vermögen dann wol einst die Schüler Rubinstein's und Zarembo's der nationalen Musik zu bringen? wie dieselbe zu fördern?

Wem also bringt in der That nur allein dieses theure *) Institut wirklichen Nutzen? — That is the question! sagt Hamlet.

In Folge dieser nicht befriedigend sich lösenden Frage zogen sich die Anhänger der national-russischen Schule von der nur sogenannten russischen Gesellschaft zurück, und im vorvergangenen Jahre bildete sich ein neuer Kreis national russischer Musiker, auf Anregung und unter Leitung des Directors der gräflich Scheremetjew'schen Capelle, Gawril Komarin, zur allmäligen Begründung einer Musikschule, in welcher die verschiedenen Gegenstände des musikalischen Wissens, so wie der Technik gratis gelehrt werden sollen. Um den dazu erforderlichen Fonds zu beschaffen, beschloß Komarin großartige Concerte zu geben, und zwar mit Hülfe der in der neuen Schule selbst heranzubildenden gemischten Chöre. Demgemäß eröffnete er im Herbst 1861 in einem dem Grafen Scheremetjew gehörigen Locale eine Chorgesangsclasse, und schon zu Ostern des vorigen Jahres gab er ein glänzendes Concert, in welchem der von ihm gebildete, aus gegen 300 Personen bestehende Chor durch Präcision im Ausdrucke und richtige Tonfärbung Alles übertraf, was bisher in dieser Art in Petersburg geleistet worden war.

Im Herbst verwichenen Jahres nun wurde die neue Musikschule in größerem Maßstabe organisirt, **) und nachdem in diesem laufenden Jahre zwei zum Besten derselben gegebene Concerte in jeder Hinsicht noch glänzender ausgefallen waren, als die vorjährigen, sollte mit Anfang des gegenwärtigen

*) Das jährliche Honorar für den Unterricht beträgt 100 R. Silb.
**) Der Stadtrath räumte zu diesem Zwecke mit der größten Wohlthätigkeit die Säle des Rathhauses ein. —

Spätherbstes auch noch in anderen Musikzweigen der Unterricht beginnen. So wollen wir hoffen, daß aus dieser ächt nationalen Gratis-Musikschule, welche den stolzen Titel „Conservatorium“ nicht einmal zu führen begehrt, einst ein wirklicher nachhaltiger Nutzen für die eigenthümliche und selbstständige Entwicklung der Musik in Rußland erblühen möge. Die beste Aussicht dazu ist jetzt vorhanden.

Correspondenz.

Sondershausen, den 23. September.

In den vergangenen Jahren wurde gegen das Ende des Sommers, zufolge der Witterungsverhältnisse und der fast nicht zu umgehenden geistigen Abspannung des Orchesters, gewöhnlich ein Decrescendo in der Qualität der Programme bemerkbar. Dieses Mal jedoch haben unsere letzten Concerte eine höchst erfreuliche Ausnahme gemacht. Der 6. September brachte uns: die Overture zum Sommernachts Traum, ein Concertino für Oboe von Kiel (vorgetragen vom Hofmusikus Hoffmann), die Orchester-Suite von Lachner, eine Romanze von König, Nr. 1 aus Zell, und die Overture zu „Coriolan.“ Da Hr. Hoffmann sich unwohl fühlte, die Kieler Compilation aber, welche vor einigen dreißig Jahren vielleicht zeitgemäß gewesen sein mag, thatsächlich nicht geeignet ist den Anwesenden zu inspiriren, so konnten wir an die Leistungen des Vortrags nicht die gewohnten Anforderungen machen. Die Lachner'sche Suite erfreute sich bei unserm Publicum (das im Allgemeinen nicht eben freigebig mit Anerkennungsbezeugungen ist) eines rauschenden Beifalles. Dem Orchester mag dieses ziemlich befremdend gewesen sein. Referent hingegen suchte sich dieses Phänomen dadurch zu erklären, daß das Publicum, ohne wirkliches Bewußtsein, eigentlich sich selbst applaudirte. Denn, da es gehört hatte, daß eine Suite „stets gelehrte“ Musik enthalte, so wünschte wahrscheinlich dasselbe zu zeigen, daß es im Stande sei, ein „classisches“ Werk so ohne weiteres zu verstehen und zu würdigen. Ihm mangelt eben die naive frische Fähigkeit, sich dem natürlichen Eindrucke rückhaltlos hinzugeben, aus dem einfachen Grunde, weil ein Jeder vermeiden will, in seiner individuellen Meinung mit den Andern nicht übereinzustimmen, um nicht etwa seine Reputation als „Musikverständiger“ zu verlieren. Diese charakterlose Rücksichtnahme auf die Meinung Anderer ist namentlich schuld, daß oftmals wirklich gute Werke spurlos vorübergehen, daß namentlich die Compositionen junger Debutanten, an welche man doch überhaupt nur relative Anforderungen machen darf, auch nicht der geringsten Aufmunterung theilhaftig werden. Nach unserer Ansicht enthält die Lachner'sche Suite neben manchem Schönen doch auch viel Unbedeutendes, was in anderer Form nur der gewöhnlichsten Salonmusik zugezählt werden dürfte, und die Wirkung schwächt. Capellmeister Stein hatte von den Variationen einige gestrichen, was nur zu billigen war, da dieselben durchaus nichts Neues gebracht hätten. Die Overture der Overturen vorzüglich schwunghaft ausgeführt, schloß dieses Concert ab.

Das Concert vom 13. September hatte einen rein classischen Charakter. Es bot uns die Overture zu „Joseph“ von Moszul, das Finale des 1. Actes aus „Titus“, die Overture zu „Anakreon“, das Gewitter aus den „Jahreszeiten“, die Chaconne von Bach (vorgetragen vom Concertmeister Uhlrich), mit Orchesterbegleitung von Stein, und die Eroica. Stein hat die bekannte Mendelssohn'sche Pianofortebegleitung benutzt, jedoch seine Arbeit durch verschiedene glückliche Aenderungen und Zuthaten, so wie durch den mannigfaltigeren Klangcharakter des Orchesters zu einer fast selbstständigen Production erhoben. Unter Verwendung nur der zu Bach's Zeiten gebräuchlichen Instrumentalmittel, zeigen jene Aenderungen und Zuthaten, und ins-

besondere die Feinheit und Sicherheit der Instrumentation ein solches Aufgehen in den Gegenstand, daß dieses Arrangement dem Autor zur Ehre gereicht. Uhlrich, welcher sich stets durch die Auswahl der vorzüglichsten Compositionen bei seinen Solovorträgen auszeichnet, zählt die Chaconne zu den Hauptbestandtheilen seines Repertoires, und bekräftigte diese Vorliebe durch den ausgezeichnetsten Vortrag, der alle Feinheiten des Stükes zur vollen Geltung brachte. Die Ausführung der übrigen in diesem Concerte vorgeführten Werke war eine, wie immer, musterhafte.

Der 20. September brachte uns: Meeresstille und glückliche Fahrt, eine Phantasie von Müller für den Contrabaß (vorgetragen vom Kammermusikus Simon), die Symphonie in D moll von Schumann, die Leonoren-Overture Nr. 1, ein Adagio lugubre von Stabe, die Lorelei von Liszt und die Lear-Overture von Verlioz. Unbeschadet der hervorragenden Meisterhaftigkeit Simon's auf dem Contrabaße können wir nicht umhin, gegen die Berechtigung von Vorträgen auf diesem Instrumente in unseren Sommerconcerten zu protestiren. Ganz abgesehen davon, daß zufolge der tiefen Lage des Contrabaßes nur bei der geschicktesten Verwendung ein als Composition einigermaßen erträgliches Musikstück für Solovortrag auf demselben geliefert werden kann, macht der sonst so wichtige und würdige Contrabaß, mit solchen ihm zugemutheten Sprüngen und Läuferten in Violoncell-Lagen, zwischen symphonischen Werken des edelsten Gehalts doch nur den Eindruck des niedrig Komischen, — obgleich ein derartiger Vortrag bei mancher anderen Gelegenheit als Curiosität oder als Maßstab für die Leistungsfähigkeit des Spielers ganz interessant und am Plage sein kann.

Das Adagio lugubre von Stabe, einem Studenten der Philologie und geborenen Sondershäuser, ging leider ohne irgend welche Anerkennung von Seiten des Publicums vorüber. Wir sagen „leider“, — weil (wie man sagt) der Vater von Stabe hiernach den Maßstab an die Begabung seines Sohnes gelegt haben soll, und diese Zufälligkeit folglich den eigentlichen, ersichtlichen Beruf des jungen Mannes beeinträchtigen könnte. Wir würden dies sehr bedauern, weil das genannte Erstlingswerk, trotz der unvermeidlichen Mängel und Schwächen, gleichwohl ein nicht gewöhnliches Talent beurkundet. Namentlich ist darin wahrhaft Schönes, ja Staunenswerthes an harmonischer und polyphonischer Behandlung, und zeichnet sich dasselbe durch tiefste Innerlichkeit aus. Bei derartigen, tiefempfundenen Lorelei von Liszt, deren Orchesterkleid für uns eine Neuigkeit war, vergaßen wir, bei dem Interesse an der reizvollen, sinnigen Instrumentation des herrlichen Liebes, daß die Wiedergabe der Vocalpartie nur durch Blasinstrumente stattfand.

Das gestrige Concert, welches den Schluß der Sommeraufführungen bildete, hatte fast ausschließlich locales Interesse und fand in fast gleicher Weise statt, wie schon seit einer Reihe von Jahren. Da es nämlich als Nachfeier des Geburtstages unseres allgemein geliebten Fürsten zu betrachten ist, so wird gewöhnlich ein wahres Volksfest daraus, zu welchem sich dieses Mal, zufolge der günstigen Witterung, 9—10 Tausend Menschen aus der Umgegend versammelt hatten. Mit dieser Rücksicht war denn auch das Programm des Concertes in Uebereinstimmung: Festouverture von Ries, Symphonie in D dur von Haydn, Jubelouverture von Weber, Overture zu „Rienzi“. Außerdem hörten wir noch die „Capelle“, Liebesparaphrase von einem hiesigen Dilettanten Riemann, und zwei Solovorträge: Introduction und Variationen für die Violine von David und Phantasie für die Flöte von Böhm, ausgeführt in der ausgezeichneten, in diesen Blättern schon oft besprochenen Weise von unseren rühmlichst bekannten Meistervirtuosen Uhlrich und Peinbl.

So ist denn auch diesen Sommer wiederum so manches Ersprießliche von unserer Capelle geleistet, manches Neue, Interessante vorgeführt, manchem neuen Kunstjünger der Weg angebahnt worden, und

schließen wir unseren Bericht mit dem Wunsche, daß dieses würdige Institut noch lange, lange fortbestehen und, wie bisher, auch fernerhin sich stets am zeitgemäßen Fortschritte betheiligen möge.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Alfred Jaell hielt sich auf seiner Durchreise nach Triest einige Tage in Wien auf. Derselbe concertirte vorher in London, wo er namentlich mit Viertonstücken große Erfolge erzielte, in Baden-Baden, Wiesbaden, Somburg, Em s. u. f. w. Von seinen neuen Compositionen sind hauptsächlich zu nennen: Transcriptionen über Botan's Abschied und Feuerzauber aus der „Walfire“, und ebenso aus dem „Rheingold“ von Richard Wagner.

— Eine Schülerin des Wiener Conservatoriums, Frä. Lubmilla Weiser, hat sich als junge, talentvolle Violoncellistin in Agram hören lassen. Sie spielte das E-moll-Concert von Kreutzer, „Slavensky glasi“ von ihrem Lehrer Schwarz und „Les Arpegges“ von Prume.

— Wachtel's Engagement am Wiener Hofoperntheater ist bestimmt auf fünf Jahre abgeschlossen.

— Der Claviervirtuose Carl Halle aus Manchester hält sich gegenwärtig in Darmstadt auf. Derselbe spielte in einem engeren Kreise von Kunstfreunden Beethoven's Oboen-Sonate, das große Trio in B und die große Sonate in E, und soll in der Interpretation Beethoven'scher Werke sich vor vielen andern Pianisten auszeichnen.

— Otto ist für den November von der Direction der Montags-Concerte in London engagirt worden.

— Wie verlautet, gedenkt Joachim nächstens nach New-York zu reisen, um dort Concerte zu geben.

— Manuel Carrion gastirt gegenwärtig in Darmstadt und trat bereits als Melchthal im „Tell“ auf.

Musikfeste, Aufführungen.

— Am 17. September kam Haydn's „Schöpfung“ in Orlitz unter Musikdirector Klingenberg's Leitung zur Aufführung. Unter den Solisten wirkten mit Hr. Kammerjäger Rudolph aus Dresden und Frä. Susanne Klingenberg, die bereits öfter erwähnte Schülerin Ötze's am Leipziger Conservatorium.

— Der rheinische Sängerbund, der vor Kurzem sein Jahresfest in Aachen abhielt, hat für das nächste Jahr Köln als Festort in Aussicht genommen, und bereits ein Comité mit den vorläufigen Vorarbeiten beauftragt.

— Die Singakademie in Bremen bereitet Beethoven's große Messe und Mendelssohn's „Elias“ für nächste Zeit vor, während der dortige Engel'sche Gesangsverein Meinardus' neues Oratorium „Gideon“ einstudirt.

— Bei dem Musikfeste in Norwich am 14. September kam auch Benedict's neue Cantate „Richard Löwenherz“ zur Aufführung.

— In den philharmonischen Concerten, die unter Dessoff's Leitung in Wien Anfangs November beginnen, sollen

außer bekannten älteren Werken von Novitäten zur Aufführung gelangen: eine Suite für Orchester von S. Bach und die von Lachner, Ocean-Symphonie von Rubinstein, der zweite Satz der Faustsymphonie von Liszt, Fismoll-Capriccio von Mendelssohn, orchestriert von Reschetzki, Sätze einer Symphonie von Berlioz, Aladin-Ouverture von Reinecke und Ouverture zu „Ruslan und Lubmilla“ von Glinka. Es ist erfreulich, ein Bestreben zum Besseren wahrzunehmen. Die „Gesellschaft der Musikfreunde“ hat in ihrem vorläufigen Programme Schumann's vollständige „Faustmusik“ unter Stockhausen's Mitwirkung.

Neue und neu einstudirte Opern.

— Bei Gelegenheit der fünfzigjährigen Feier der Schlacht bei Leipzig wird hier am 18. October „Deutschland's Erhebung“, Vorspiel zu „Theodor Körner“ (Oper in 3 Acten), Text von Louise Otto, Musik von Wendelin Weißheimer, zur Darstellung gelangen.

— Am 18. September ging in Mannheim Taubert's „Macbeth“ zum Besten des Pensionsfonds zum ersten Male in Scene.

— Eine böhmische Nationaloper „Blabimír“, Text von Josef Fritsch, Musik von Sukherst, Capellmeister in Innsbruck, wird in Prag vorbereitet.

— Am 1. October ist die italienische Oper in Paris mit „Lucia“ wieder eröffnet worden.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Hr. Ebnard Eliason, Concertmeister des Theater-Orchesters in Frankfurt a. M., ist an die Stelle des verstorbenen Hofmann zum Musikdirector ernannt worden.

Personalmeldungen.

— Am 5. October beging Hr. Erl am Hofoperntheater in Wien sein hundertjähriges Künstlerjubiläum.

Leipziger Fremdenliste.

— In dieser Woche besuchten uns: Hr. Leopold Brassin aus Brüssel, Hr. E. Schelle aus Paris, Hr. Musikdirector Lassen aus Weimar, Frä. Brauer, Pianistin aus Ramburg, und Hr. Musikdirector Montag aus Weimar.

Vermischtes.

— Bei der Pflönderung des Zamoycki'schen Palastes in Warschau nach dem Attentate auf den General Berg ist auch ein Piano Chopin's, welches dessen Schwester, der Gemahlin des in demselben wohnenden Directors Wacinski gehörte, auf die Straße geworfen und verbrannt worden.

— In Königsberg kam ein origineller Nachbruchsproceß zur Verhandlung. Bei Gelegenheit der Aufführung des von Meyerbeer zur Krönungsfeier componirten „Krönungs-Marsches“, schrieb eine junge Dame das Gehörte sofort nieder, arrangirte es für Piano-forte und gab ihr Manuscript dem Lithographen Winkler, der dasselbe halbtags lithographirte und verkaufte. Unterdessen hatte Meyerbeer das Eigentumsrecht an Schlesinger in Berlin verkauft, und dieser erhob nun gegen Winkler Klage wegen ungesetzmäßigen Nachbruchs. Der Componist wird nun als Zeuge aufgeföhrt, und erkennt in dem Winkler'schen Arrangement allerdings sein Opus wieder, und dies gab dem Gerichtshofe Veranlassung, eine Strafe von 25 Thlr. zuzuerkennen.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Für Männerstimmen.

Heinrich Gottwald, Op. 6. Hymnus für Männergesang (mit Begleitung von Blasinstrumenten oder Pianoforte ad libitum). Partitur und Singstimmen. Preis 20 Sgr. Singstimmen apart Preis 10 Sgr. Jede Stimme Preis 2 1/2 Sgr. Breslau, F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

Wieder einmal eine Composition für Männergesang, welche mit

uns alle von künstlerischem Streben beseelte Vereine freudig begrüßen dürfen! — Viele der Vorträge, die wir bei Gelegenheit einer früheren Besprechung der Gottwald'schen Männergesangmesse an dieser hervorhoben, machen sich auch in vorliegendem Hymnus wiederum geltend. So wie im Gloria der Messe, wußte der Componist im ersten Theile des Hymnus die Stimmungen des Jubels und der Andacht zu einem sehr wirkungsvollen Gesamteindruck zu gestalten, und brachte dadurch einen, dem dichterischen Inhalte vollkommen entsprechenden Ausdruck zu Stande, der, voll Schwung und Feuer, bei richtiger Charakteristischer Wiedergabe, seine hinreißende Wirkung gewiß nicht verfehlen wird. An einigen Stellen wird durch die, bei dem geringen Umfange der Männerstimmen meist so schwierig zu erreichende poly-

phone Stimmführung, ein sehr bewegtes und frisches musikalisches Leben erzielt.

Das darauf folgende Soloquartett bildet einen Gegensatz zu dem vorhergehenden frischen, jubelnden Chor und darf als vorzüglich gelungen bezeichnet werden; Demuth und Andacht finden hier ihre entsprechende musikalische Wiedergabe. Im weiteren Verlauf dieses stimmungsvollen Mittelsatzes tritt der Chor in Correspondenz mit dem Soloquartett und ist die Imitation des 2. Chorbasses auf die Worte: „und vor deines Thrones Stufen, und im tiefsten Staube rufen“ von ganz besonderer Bedeutung. — Die leichte Ausführbarkeit des Werkes darf noch erwähnt werden, sie macht dasselbe auch solchen Vereinen, die über nicht gar große Mittel gebieten, zugänglich. Die Besetzung des Orchesters verlangt nur 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten und Tenor- und Bassposaune; wie oben bemerkt enthält die Partitur jedoch auch als Ersatz Klavierbegleitung. Eugen von Blum.

Albert Lottmann, Op. 4. Hymnus für Männerstimmen (Solo und Chor) mit Begleitung von Messinginstrumenten. Partitur Pr. 2 Thlr. 20 Ngr., Singstimmen Pr. 1 Thlr. Leipzig, Fr. Kistner.

Wir haben es hier mit einem Werke religiöser Tonkunst zu thun, bei dem außer dem Streben nach einem edleren Ziele und der sich in ihm ausprechenden Kunstgesinnung auch ein gutes Vollbringen anzuerkennen ist. Nicht oft sind wir jungen, noch aufstrebenden Componisten gegenüber in diesem Falle, am allerwenigsten, wenn sich solche an höchste Kunstformen machen, die zu beherrschen schon schwer ist, sie mit entsprechendem Inhalt auszufüllen aber noch mehr voraussetzt. Der Hymnus Lottmann's ist das Ergebnis unmittelbaren Dranges, der durch einen wirbigen Gegenstand angeregten Empfindung musikalisch Ausdruck zu geben; wir begegnen daher hier einer lebhaften Conception, einer kräftigen, schwinghaften Darstellung, die durchzuführen dem Componisten bei tüchtiger harmonischer Kenntniss und Geläufigkeit in der Verwendung der äußeren Kunstmittel möglich wurde. Der Eindruck des Ganzen ist ein recht glänzender, denn die Gedanken und Motive sind frisch und kräftig, das Colorit glänzend, oft selbst pomphaft, ohne aber dem Wesen und der Würde eines geistlichen Tonstücks Eintrag zu thun, vielmehr ist durchgehend die der religiösen Kunst unerlässliche Haltung gewahrt. Das Werk zerfällt in drei Hauptsätze: Allegro maestoso $\frac{3}{4}$ für 4; Largo D moll $\frac{12}{8}$, dem sich ein fugenartiges Allegro con fuoco $\frac{4}{4}$, in derselben Tonart anschließt — und Adagio solenne $\frac{3}{2}$, das in ein den Hymnus abschließendes Grandioso (un poco più mosso) in derselben Tonart und Tactart übergeht. Von ganz besonders nachhaltiger Wirkung scheint uns nach Lesung der Partitur das Largo (für Soloquartett mit obligatem chromatischen Waldhorn) zu sein. Einen wirksamen Contrast giebt der sich anschließende feurige Fugensatz, wie auch der letzte Satz einen durchaus befriedigenden Abschluß gewährt. Die Ausführung des Hymnus bietet keine wirklichen Schwierigkeiten, denn die Singstimmen sind nicht weniger geschickt und naturgemäß behandelt, als die Blasinstrumente, (2 Ventiltrompeten, 4 Ventilhörner, Alt-, Tenor- und Bassposaune und Bassuba), es ist das Werk also auch Gesangschoören und Orchestern mit weniger großen Mitteln zugänglich. Der Singstimme ist außer dem deutschen Text auch eine englische Uebersetzung desselben unterlegt, der Partitur ein sehr guter Clavierauszug von Richard Faltin beigebrudt. F. G.

Für die Orgel.

Ludwig Nidel, Op. 2. Sechs kurze Phantasiestücke leichter Art für Orgel. 10 Sgr. Breslau, Hienrich.

—, Op. 3. Phantasiestücke f. Orgel. 10 Sgr. Ebendas.

Die ersten sind als Präludien beim kirchlichen Gebrauche wohl zu empfehlen. Es ist Geschick und Ausdruck darin zu finden; sie sind mit Kenntniss des Instrumentes geschrieben. Nr. 2 legt die Tonleiter von C zu Grunde als Anfänge der Tacte im Bass, ein guter Scherz in ernster Weise. Das Trio Nr. 6 ist recht gut. Op. 3 enthält ein großes Postludium und ein Präludium mit Fuge. Die Arbeit zeichnet sich durch Gewandtheit und Fluß der Stimmbehandlung, wie durch thematische Gestaltungsfähigkeit vorthellhaft aus und macht dem Verfasser in seinem ernsten Streben Ehre. Rud. Viole.

Musik für Gesangsvereine.

Für Männerchor.

Ed. Taubitz, Op. 64. Drei Lieder. Prag, Schalel u. Weyler.
— Op. 62. Deutsches Morgenlied. Das.

Ed. Taubitz, Op. 27. Vier Gesänge. Nr. 3. Das.

— Op. 63 Nr. 1 Sommerruh. Das.

— „ Nr. 2 Alle gezählt. Das.

— „ Nr. 3 Schatz mein Schatz. Das.

— Op. 65. Dem Vaterland. Das.

Der Verfasser hat wirklich Viel in die Welt gesetzt. Wir haben hier von den mehrstimmigen Gesängen allein das 38. Heft vor uns. Bedeutung hat jedoch keins. Es ist schade, daß auf diese Weise die Literatur überschwemmt wird. Die Ausstattung der Taubitz'schen Sachen ist schön; der Verfasser hat besonderes Glück, seinen Fleiß in solcher Weise verherrlicht zu sehen, wenn er dies nicht seinem eigenen Geldbeutel zu verdanken hat. Diese mehrstimmigen Gesänge (alle in Partitur und Stimmen) klingen fast alle wie schon dagewesen, wie eine Sammlung von Reminiscenzen. Einem Ohre, welches nur an etwas Gewöhnliches gewöhnt ist, mögen sie erträglich sein. Der Ausführung sind nicht große Schwierigkeiten geboten, eben weil der Verfasser auf dem Boden des Alltäglichen festen Fuß gefaßt hat. Wollen wir uns noch ein paar Einzelbemerkungen erlauben, so können wir nicht umhin, in Op. 63, Nr. 2 „Alle gezählt“ S. 1 Tact 4 einen Quinteneffect zu rühen. In Op. 27 Nr. 3 „Im Weinhaus“ S. 6 Tact 4 ist der Sprung von $\frac{1}{2}$ nach $\frac{1}{4}$ abklingend, und im 5. Tact ebenso die quersündige Stimmführung. Zeile 3 Tact 1 macht das Steigen der Septime eine unangenehme Wirkung. Aus Op. 63 Nr. 1 „Sommerruh“ führen wir S. 4 den 5., letzten Tact an, wo anstatt der Auflösung des vorigen Septimen-Accordes ein plötzlicher Sprung in einen Secund-Quart-Septen-Accord gemacht wird, was nicht wohlthut wegen des freien Eintritts der Septime im Bass. In Op. 63 Nr. 3 „Schatz mein Schatz“ bemerken wir unschöne Declamation. Dies möge genügen, über die Productionen des Hrn. Taubitz ein Urtheil abzugeben. Möge er lieber von der Vielschreiberei abgehen und seinen Fleiß concentriren, um etwas Neues, Erfundenes zu schaffen. R. Viole.

Unterhaltungsmusik.

Für eine Singstimme mit Pianoforte.

E. de la Chevalerie, Air pour Mezzo-Sopr. ou Bariton. (Text von Alph. de Lamartine). Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.

Diese Composition ist nicht die Arbeit eines fertigen Künstlers oder Musikers von Fach, macht einem preussischen Hauptmann aber alle Ehre, und giebt Zeugniß, daß sich der Verfasser mit großer Vorliebe seiner Lieblingsneigung widmet, und als Dilettant die musikalischen Ausdrucksmittel in anerkennenswerther Weise sich dienstbar gemacht hat. Da ich mich nicht des Vorwurfs der Parteilichkeit bezüchtigen lassen und meinen Freund mit zu großer Milde beurtheilen darf, so muß er sich schon einige Ausstellungen gefallen lassen. Die Melodie der Begleitung wirkt zuweilen färend gegen die Gesangstimme, und wäre eine einfachere, durchsichtigere Behandlung des Instrumentes von Vortheil gewesen. Es ist der Ausführung dadurch manche Erschwerung geboten. Das Ganze dehnt sich etwas in die Länge, obwohl der Ausdruck überall mit Wärme und Passion gehandhabt ist. Der Text ist in deutscher und französischer Sprache beigegeben und der Liebhaberei somit freier Raum gelassen.

Beeliger, Abendgesang (nach Lesebure Wely's Klostersglocken für Pianof.). Gedicht nach dem Englischen des Thomas Moore; deutsch und englisch; für hohe und Mittelstimme. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Eine recht unnütze Arbeit. Man hat schon öfter populair gewordenen Instrumentalstücken einen Text angepaßt und sie zu einem Gesangsstück umgewandelt: so den ersten Satz der Eiswoll-Sonate von Beethoven, das bekannte Präludium von Bach &c. Natürlich kann dies immer nur etwas Halbes, Gemachtes und nichts Originales geben. Wenn man sich dann wenigstens nur an etwas Bertholtes halten wollte. Aber ein so abgeleiertes, zusammenhangloses, gedankenleeres Klapperflüschchen wie „die Klostersglocken“, welches nur allein auf einige Kling-Klang-Effekte berechnet ist und eine gesangsmäßige Behandlung ganz ausschließt, dürfte man damit nicht noch verherrlichen wollen. Ueber den Unwerth jenes Stücks noch zu sprechen, wäre überflüssig, mithin auch über das Arrangement desselben zu einem Gesangsstück.

M. Gernemann, Op. 26. Vier Lieder. Breslau, Hienrich. 15 Ngr.

Es ist diesen Liedern ein gewisses Geschick, mit dem sie gearbeitet sind, nicht abzuspüren; namentlich ist die Clavierpartie mit Gewandtheit behandelt, sie hält sich charakteristisch, die Gesamtwirkung erhöhend, aber in gehöriger Unterordnung. Die jedesmaligen kleinen Einleitungen dagegen scheinen eine Gewohnheitschwäche zu sein; sie sind nicht immer nöthig. Der Verfasser müßte sich bei der Gesangscomposition nicht zu sehr an etwas äußerlich Formelles binden, um nicht in Schablonenmäßiges zu fallen.

Theodor Bradsky, Op. 12. Zwei Lieder. Prag, Fleischer.

Die Texte sind von Seibel (*O du selige, frühliche Maienzeit*) und Ringg (*Was sind Rosen ohne dich*). Beide Lieder strömen recht klangvoll dahin, das erste dabei heiter und leicht. In Nr. 2 möchten die östern Octaven zwischen Gesang und Begleitung Manchem unlieb sein. Seite 4 im fünften Tact ist eine andere Orthographie, anstatt *h* es in der Gesangstimme, und im letzten Tact anstatt *ges* *his*, vorzuziehen. Die quersländige Behandlung S. 5 zwischen dem 9. und 10. Tact klingt zu grell.

Emma Mampé-Pabnigg, Op. 7. Drei Lieder. Breslau, Hienpsch. 15 Mgr.

Nr. 1 Schottisches Wanderlied, Nr. 2 Gondoliera, Nr. 3 Wie gerne dir zu Füßen! Also das Product einer Componistin. Man ist da immer gespannt, oder man wähnt, Nichts oder Schwaches zu finden. Von dem Vorliegenden nehmen die zwei ersten Nrn. auch einen sehr bescheidenen Standpunkt ein. Nr. 1 ist im Charakter des Volksliedes gehalten, verspricht anfangs größere Entwicklung, als nachher geboten, und dürfte eine hervortretendere Mittelpartie haben. Nr. 2 erhebt sich schon mehr in einem gewandt dahinfließenden Ausdruck; aber Nr. 3 verbietet mit Recht die Eigenschaft eines interessanten, wirkungsvollen, charakteristischen und selbstständigen Gesanges. Hier zeigt sich eine fertige Feder, gepaart mit schöpferischem Geiste. Besonders gelungen ist die dreifache Steigerung „wie schön bist du“, und der kühne Eintritt des hohen *Fis* im Gesang macht einen mächtigen Effect. Dem Sänger wird sich dieses Lied als ein recht dankbares erweisen, wenn seine Stimme der vollkräftigen Begleitung gewachsen ist. Es ist zu wünschen, der Verfasserin öfter auf diesem Wege zu begegnen.

Franz Abt, Op. 243. Vier Lieder. Leipzig, Hofmeister. 15 Mgr.

Mit routinirter Hand sind auch diese Lieder verfaßt, die als harmonisch wohlklingende, fließende, freundliche Stücke nicht von der Hand gewiesen werden mögen. Trifft man auch zuweilen auf eine Wendung, die einem wohl schon begegnet, so ist sie nicht unlieb. Nr. 1 „Die träumende Erde“, ein recht hübsches Lied, mit schwärmerisch träumender Begleitung; nur im 7. Tacte möchte die Octaven-Doppelung von *cis—h* nicht gut klingen. Nr. 2 „So schlummre sanft“ hat viel Wohlklang und Fluß der Bewegung. Nr. 3 „Morgenständchen“ ist frei und charakteristisch, ebenso Nr. 4 „Vöglein im Käfig“.

Frohwald Schiemer, Fünf Lieder für Alt. Prag, Fleischer.

Diese Liederpende trägt keine Opuszahl; ob aus Bescheidenheit oder Aengstlichkeit? Eine Erstlingsfrucht könnte sie sein, denn der Verfasser befindet sich noch sehr auf dem Boden der Anfänglichkeit. Nr. 1 „Liebchen, schläfst du schon?“ hat eine gar zu wohlfeile Begleitung, guitarrenmäßig, ist harmonisch leer, einförmig und ohne jegliche Erfindung. Nr. 2 „Ermutigung“ (Zieh die Stirne nicht in Falten) möchte eher entmutigen, hierbei noch länger zu verweilen; es macht so kühl und träge, als würde man mit Langeweile gequält. Schlußanhalt, häufige Fermaten, Vor-, Zwischen- und Nachspiele machen das Ganze erlahmen; die Clavierstimme ist monoton, giebt Mozart'sche Anklänge und erinnert an alte Opern-Clavierauszüge, an eine instrumentale Behandlung, die veraltet klingt. Nr. 3 „Das muß mich doch tranken“. Es scheint, als habe der Verfasser ein Borgefühl von dem Geschick seiner Geisteskinder gehabt und mache hierin seinem Herzen Luft. Dieses ist das dürftigste Stück, ohne Streben und Kraft, ein *testimonium paupertatis*. S. 3 vom 7.—8. Tact ist der Quartensfortschritt zwischen Melodie und Bassstimme unangenehm. Anklänge, wohl unfreiwillige, an bekannte Volksmelodien tragen dazu bei, die Arbeit noch mehr abzuschwächen. Nr. 4 „Beste Maßregel“ mag eher passiren, ein unschuldiges Liedchen, das nicht schadet. Das Zerreißen eines Gedankens beim Gesange (wie z. B. wer wird nur, wenn er Wissen will — erst fragen) durch mehrere Zwischentacte des Claviers ist zu tabeln. Nr. 5, ein Lied in alemannischer Mundart, hat angemessenere Gesangsbehandlung, volksliedartig. Diese kurzen Ausstellungen mögen dem Verfasser zu einem Winke dienen, die Composition

von Liedern nicht so leicht zu nehmen. Die Titelausstattung ist schön; der Verleger hat das Seine gethan.

Alfred Blume, Op. 4. Vätergruß. Ballade von Uhland, für Bassstimme. Leipzig, Hofmeister. 1/4 Thlr.

Ein einfacher Gesang, in richtigem Tone gehalten, ohne Ansprüche, aber gut sangbar, von angemessenem Ausdruck, ohne verbrauchte Ausdrucksmittel.

C. Schnabel, Op. 89. 2 Lieder. 10 Sgr. Breslau, Hienpsch.

Op. 90. 2 Lieder. 12 1/2 Sgr. Das.

Op. 91. Der Krenzzug, für Bass. 7 1/2 Sgr. Das.

Op. 89 ist eine leichtinfließende Musik, ohne Tiefe, mit geübter Hand geschrieben; wir begegnen mancher gewohnten Wendung. In Op. 90, S. 5 im 2. Tact ist das *es* nicht nach *c*, sondern *b*, besser klingend und grammatisch richtiger, aufzulösen. Das 2. Lied in diesem Heft erinnert an das Beethoven'sche Scherzo in Op. 27. Op. 91 ist mehr anzuerkennen; hier begegnet man charakteristischem und richtigem Ausdruck, z. B. in den zwei ersten Tacten, in denen die terzentlosen Accorde eigenthümlich, alterthümlich, aber nicht uninteressant klingen.

Ed. Taubitz, Op. 61. Vier Lieder. Prag, Schalek und Begler.

Der Verfasser hat schon Viel gethan, er übergiebt uns hiermit das 21. Heft seiner einstimmigen Lieder. Es hat freilich schon Mancher viel Lieder verfertigt, und darauf doch keinen Namen bekommen. Es kommt nicht auf das „wie viel“, sondern auf das „wie“ an. Wir wollen uns hiernach noch kein allgemeines Urtheil über den Verfasser bilden, erlauben uns jedoch einige Bemerkungen über dieses 21. Liederheft. In Nr. 1 folgt der dritte Schlußact zu grell auf den vorhergehenden durch doppelte, unvorbereitete freie Vorhalte und Octaven, und wirkt unangenehm, sei auch Schmerz damit ausgedrückt. In Nr. 2 ist Streben nach Ausdruck nicht zu verkennen, namentlich ist die instrumentale Fälsche nicht ungeschickt; sie wirkt melodisch mit. S. 1 Zeile 2 im letzten Tact widerstrebt die Durchgangsnote *d* im Gesang dem harmonischen Zusammentreffen, es ist richtig, aber nicht schön; noch ungeschöner aber sind die Octaven auf S. 5 Z. 3 letzter Tact, zwischen Gesang und dem Bass der Begleitung *a—g*. Nr. 3 ist klein und unbedeutend; in Z. 2 dritter Tact sind die Octaven nicht gut; fraglich möchte auch auf der Schlußspitze der dissonirende Accord erscheinen. Im 4. Liede mißfallen S. 2 Z. 2 Tact 1 die Octaven des *c*; Z. 3 Tact 1—2 Quinten; S. 3 Z. 3 Tact 4 ebenfalls Quinten. Gehört man auch nicht zu denen, die dergleichen Stimmenfortschritte als absolute Verbote ansehen, so hält es doch schwer, sich hiermit einverstanden zu erklären. Dem Verfasser sei in dieser Hinsicht doch ein wenig mehr strenge Selbstkritik angerathen und die Erwägung, daß die Qualität der Quantität immer vorzuziehen ist. Rud. Biele.

Für Pianoforte.

François Becker, Op. 15. Valse de salon. Breslau, Hienpsch. Pr. 12 1/2 Sgr.

Op. 16. Trois airs russes nationaux. Breslau, Hienpsch. Pr. 15 Sgr.

Herrmann Papendieck, Op. 6. Tarantelle. Leipzig, Hofmeister. Pr. 17 1/2 Mgr.

Op. 7. Douze Etudes mélodiques. Leipzig, Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 10 Mgr.

W. C. Scholz, Op. 42. Trois fleurs. Breslau, Hienpsch. Pr. 15 Sgr.

Op. 43. Impromptu. Breslau, Hienpsch. Preis 10 Sgr.

Op. 44. Nocturne. Breslau, Hienpsch. Preis 10 Sgr.

Ohne irgend neue, frische Gedanken vorzuführen, werden vorliegende sieben Heftchen dennoch vielleicht manchem anspruchslosen und eben nicht fingerfertigen Dilettanten zusagen, weil sie im Ganzen ziemlich gefällig klingen und auch mehr oder minder nicht flüchtig sind, wie so gar viele derselben Art. Als die schwächste Production unter den besagten erweist sich wohl die Bearbeitung der sogenannten russischen Nationallieder von Fr. Becker. Es ist nämlich in denselben nicht nur gar wenig von des Componisten eigenem Dazuthun zu sehen, sondern

auch die Zusammenstellung (in Nr. 2) des Liedes „Der rothe Sarasan“ und der Hymne allenfalls dem Anpassen der Faust zum Auge zu vergleichen. Die drei Säckelchen von Scholz sind freilich ohne allen höhern Schwung, fast kindisch-naiv, lassen aber doch einiges Gemüth durchblicken. Die Compositionen Papenbieds sind ohnfehlend besser als jene erdacht und ausgeführt, — weisen sogar auf einiges Talent hin. Besonders die zwölf kleinen Studien, welche angehenden Musikzöglingen recht wohl empfohlen werden können, um den lieben Eltern an Geburts- oder ähnlichen Gelegenheits-Tagen durch Vorträgen derselben eine angenehme Ueberraschung zu machen.

August Müller (von Reichelsheim), Op. 4. Souvenir d'Ems. Les sources. Melodie Trémolo (?) Coblenz, Falkenberg. Pr. 15 Sgr.

Carl Schnabel, Op. 92. Klänge aus der Alpenwelt. Breslau, Siemisch. Pr. 15 Sgr.

E. Braun, Op. 54. Krönungsmarsch Sr. Maj. Wilhelm I., König von Preußen, in tiefster Ehrfurcht gewidmet. Breslau, Siemisch. Pr. 10 Sgr.

A. Mayerhöffer, Op. 6. Parafrazy z'pionek Ukrain'akich. Nr. 1. Dumka. Leipzig, Hofmeister. Pr. 15 Ngr.

Louis Riedel, Op. 1. Langage du cœur. Nocturne. Breslau, Siemisch. 10 Sgr.

Op. 4. Sechs kleine gefällige Clavierstücke leichter Art. Breslau, Siemisch. Pr. 15 Sgr.

Op. 6. Polka-Mazurka di bravura. Breslau, Siemisch. Pr. 17½ Sgr.

H. Bretschneider, Op. 8. Scherzo. Breslau, Siemisch. Pr. 10 Sgr.

Op. 9. Erinnerung an Richard Wagner. Breslau, Siemisch. Pr. 12½ Sgr.

Op. 10. Auf dem See. Phantasiestück. Breslau, Siemisch. Pr. 12½ Sgr.

Michel Bergson, Op. 52. Un souvenir. Leipzig, Hofmeister. Pr. 12½ Ngr.

Op. 55. Vénétienne. Barcarolle-Etude. Leipzig, Hofmeister. 10 Ngr.

August Dupont, Op. 42. Valse. Leipzig, Hofmeister. Pr. 15 Ngr.

Prinlen Richards, Op. 73. Adeste fideles. Portugiesische Volkshymne. Leipzig, Hofmeister. Pr. 22½ Ngr.

Op. 83. Ariel. Walzer-Capriccio. Leipzig, Hofmeister. Pr. 17½ Ngr.

Carl Machts, Op. 3. Valse-Caprice. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 10 Sgr.

Auch diese Compositionen werden ihre Abnehmer vielleicht sogar ihre Bewunderer finden; — sagt doch ein altes, slavisches Sprichwort: „Zu jedem Lypschen giebt es auch immer ein Deckelchen“. Immerhin! In den Freunden wahrer, reiner Kunst aber können solche Productionen nur Unmuth erwecken. Wir begegnen unter ihnen zum meist sogenannten „brillanten“ Compositionen, — unserer Ansicht nach, wässerigen Paraphrasen irgend welcher Motive, mögen dieselben auch wirklich schön sein, wie z. B. das Ukrainer Volkslied und die portugiesische Hymne, — oder an und für sich trivial, wie z. B. in den Erinnerungen an Ems, im Ariel-Walzer u. s. w. Wer nur Bravoursprünge, bunte Läufer oder dergleichen liebt, und keine Ansprüche an logische Musik macht, dürfte übrigens vielleicht selbst an diesen Paraphrasen sein besonderes Vergnügen finden: denn, wie gesagt, sie sind brillant, equilibristisch. — An diese Compositionen darf sich, als völlig derselben würdig, auch das sehr naive Arrangement Wagner'scher Motive anschließen. In dem Walzer von August Dupont, trotz des Mangels an Frische im Thema selbst, findet sich als Ersatz doch wenigstens eine durchgeführte Vorschlagsfigur, welche gut ausgeführt, ziemliche Wirkung machen kann. Die übrigen Stücke enthalten die gewöhnlichsten Trivialitäten von allen Sorten: sentimentale, heroische, alla marcia, brillante, walzerartige, — wie sie nur gemüthliche Dile-

tanten aus des allerwegs gebulbigen Michels großer Nachkommenschaft vertragen und verlangen mögen. Sogar augenscheinliche Plagiate an süßen Bellini'schen Melodien werden uns vorgeführt unter dem Titel kleiner gefälliger Clavierstücke eigenen Fabrikats! Mit einem Worte, es ist ein Meer melodisch-harmonischen Blüthens, das über unsere Claviere und über unsere Geduld brohend hereinbricht! „Ocean, du Ungeheuer!“ —

XXV+I.

Instructives.

Für Pianoforte.

Louis Köhler, „Classische Hochschule für Pianisten“, redigirt von H. Fieberg. I. Leipzig u. New-York, J. Schuberth u. C. Preis pro Heft 12 Sgr. im Subscriptionspreise.

Der Titel des angezeigten Werkes ist ein hochklingender, der daher um so mehr geeignet war, die vorliegende erste Lieferung mit großer Erwartung in die Hand zu nehmen. Wir glauben, da das Werk voraussichtlich eines der bedeutendsten in seiner Gattung zu werden verspricht, Ursache zu haben, hier etwas eingehender über dasselbe referiren zu müssen. Halten wir uns zunächst an das vom Redacteur der „classischen Hochschule“ im Vorworte niedergelegte. Im Eingange sagt derselbe: „Die Grundbildung jedes gebiegenen Clavierpielers beruht in dem Studium der alten classischen Meister des Instruments: Bach, Händel, Scarlatti, Clementi, Cramer.“ Warum und inwiefern dies der Fall ist, sucht der Redacteur in kurzen, treffenden Worten sothan auseinanderzusetzen. „Bach und Händel“ — sagt er u. A. — „gaben in ihren Schöpfungen den eigentlichen Grund und Boden für das gesammte musikalische Schaffen bis auf die heutige und bis auf unabsehbar künftige Zeit; es lebt eine wahre Urkraft in ihren Werken, deren Geist man als den Weltgeist selber, in musikalische Kunstformen concentrirt, begreifen möchte u. s. w. . . . Obwohl die Werke Händels und Bachs so tief sinnige Formenkunst enthalten, daß aus ihnen vorzugsweise die musikalische Formenlehre abgezogen ist, und daß sie als die praktische Basis für das Studium der höheren Compositionswissenschaft gelten, so sind sie doch keineswegs (wie man hier und da wol glauben mag) mit theoretischer Gelehrsamkeit ausgefüllt und mit dem kalten Verstande äußerlich zusammengesetzt worden: sondern sie entstanden aus dem warmen phantasiebefruchtenden Gefühl u. s. w.“ In ähnlicher Weise spricht Köhler sich über die anderen Meister aus, natürlich mit steter Berücksichtigung des allgemeinen künstlerischen Standpunctes derselben.

Die leitenden Grundsätze bei der Herausgabe der „classischen Hochschule“ waren: „Dasjenige von den Werken der genannten Meister auszuwählen, was dem Hörer Genuß gewährt, und die Fertigkeit in bestimmter Hinsicht gut entwickelt, ferner: was dem speciellen Style in fähiger und übenber Weise Eingang verschafft und zu dem Unvergänglichen gehört.“ —

Die Auswahl ist nicht nach momentaner Stimmung und bloßem persönlichen Geschmac getroffen, sondern sie hat sich im Verlaufe der Zeit aus dem praktischen Umgange mit den Werken der Meister in gewissem Sinne von selbst gemacht. — Manches Nichtigewählte, das gleichwol vollen Anspruch zur Aufnahme hatte, wurde mit gleichartigen Stücken in enge Wahl gezogen, um die Sammlung nicht über das Maas hinauszudehnen. Der Titel „Hochschule“ bezieht sich weniger auf eine gewisse Höhe der Technik und der Vortragskunst, sondern auf die hochkünstlerische Bedeutung und die Classicität der gewählten Stücke.

Gehen wir jetzt zu dem Inhalte des ersten Heftes der „Hochschule“ über, so finden wir die bekannten Stücke von Cramer in einer so schönen Zusammenstellung ausgewählt, (im Ganzen 15 Nummern), daß es wol der Mühe sich verlohnte, wenn namentlich die Conservatorien und Musikschulen diesem vorliegenden Heft Eingang und Aufnahme beim Unterrichte verschafften. Wir müssen das um so mehr betonen, als außer einer kurzen Lebensskizze J. B. Cramers eine Anleitung zum Studium der Studien beigegeben ist. Was diese letztere betrifft, so dürfte wol selten etwas Derartiges mit einer solchen Genauigkeit und eingehenden Specialisirung bei aller Kürze geschrieben worden sein.

Mit großer Erwartung sehen wir daher der Fortsetzung dieses in seiner Sphäre voraussichtlich noch nicht vorhandenen Werkes entgegen, dem von Seiten des musikalischen Publicums das bereitwilligste Entgegenkommen zu wünschen wäre.

ß—.

Literarische Anzeigen.

Im Verlage von **C. Merseburger** in Leipzig ist soeben erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:
Brähmig, B., theoretisch-practische Organistenschule für angehende Orgelspieler, Organisten etc. Heft I. 1 Thlr. 6 Ngr. Heft II. 1 Thlr. 21 Ngr.
Brauer, Fr., Vorspiele zu Hentschel's evangel. Choralbuch oder: 180 leichte Vorspiele für Orgel. 8. Aufl. 1 Thlr.

In Unterzeichnetem erscheinen:

Ludwig van Beethoven's sämtliche Sonaten vierhändig arrangirt und mit Fingersatz versehen von Louis Köhler.

Unter den bedeutenden Vortügen dieser Ausgabe ist hauptsächlich der höchst correcte und deutliche Druck hervorzuheben, welcher dieselbe zu einer wahren Prachtausgabe erhebt; dann der äusserst billige Preis, indem jeder Bogen kaum den vierten Theil des gewöhnlichen Musikalienpreises kostet, so dass selbst der minder Unbemittelte sich das Werk ohne Mühe anschaffen kann. Das Ganze zerfällt in 48 Lieferungen, die bis zum Anfang März 1865 (je 14 Tage eine Lieferung) vollständig in den Händen der Subscribenten sich befinden werden.

Die ersten drei Sonaten nebst Prospect über Inhalt und Preise der einzelnen Lieferungen liegen in jeder Buch-, Kunst- und Musikhandlung zur Ansicht aus.

Braunschweig.

Henry Litke's Verlag.

Im Verlage von **Robert Timm u. Comp.** in Berlin sind erschienen:

Kiel, Fr., Op. 12 für Piano und Violoncell. Nr. 1 à 15 Sgr. Nr. 2 à 25 Sgr. Nr. 3 à 20 Sgr.

Op. 22. Trio für Piano, Viol. u. Vcll. 3 Thlr. 15 Sgr.

Op. 23. Variationen über ein Originalthema f. Pianino. 1 Thlr.

Op. 26. 2 Capricen für das Pianoforte. Nr. 1 à 15 Sgr. Nr. 2 à 22½ Sgr.

Einladung zum Abonnement auf die Allgemeine Musikalische Zeitung.

Neue Folge redigirt von S. Bagge. (4. Quartal.)

Erscheint seit Neujahr. — Wöchentlich (Mittwochs) eine Nummer von mindestens 1 Bogen Grossquart. — Abonnementspreis 5¼ Thaler für den Jahrgang, vierteljährlich mit 1½ Thaler voraus zu bezahlen. — Zu beziehen durch alle Postämter, Buch- und Musikalienhandlungen. — Probenummern stehen zu Dienst.

Leipzig, 1. October 1863.

Breitkopf u. Härtel.

Vorläufige Anzeige.

Der Unterzeichnete beehrt sich hierdurch anzukündigen, dass er im Laufe des bevorstehenden Winters wiederum einen Cyclus von drei Soiréen für ältere und neuere Claviermusik im Gewandhaussaal veranstalten wird, deren erste vorläufig auf den 4. November festgesetzt ist.

Die Musikalienhandlungen der Herren **Fr. Kistner u. C. F. Kahnt** haben den Biletverkauf freundlichst übernommen und wird binnen Kurzem das Nähere bekannt gemacht werden.

Hans v. Bülow,
 Hofpianist S. M. des Königs v. Preussen.

Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Beethoven's Sonaten für das Pianoforte.

Kritisch durchgesehene, überall berechnete Ausgabe.

Einzel-Ausgabe. Nr. 1—38.

Nr.		Nr.	
1. Fmoll. Op. 2. Nr. 1 n. 12 Ngr.		19. Gmoll. Op. 49. Nr. 1 n. 9 Ngr.	
2. Adur. - 2. - 2 n. 18 -		20. Gdur. - 49. - 2 n. 9 -	
3. Cdur. - 2. - 8 n. 18 -		21. Cdur. - 53. - n. 24 -	
4. Esdur. - 7. - n. 18 -		22. Fdur. - 54. - n. 12 -	
5. Cmoll. - 10. Nr. 1 n. 12 -		23. Fmoll. - 57. - n. 21 -	
6. Fdur. - 10. - 2 n. 12 -		24. Fisdur. - 78. - n. 9 -	
7. Ddur. - 10. - 8 n. 18 -		25. Gdur. - 79. - n. 9 -	
8. Cmoll. - 13. (pathétique) - 15 -		26. Esdur. - 81. - n. 15 -	
9. Esdur. Op. 14. Nr. 1 n. 12 -		27. Emoll. - 90. - n. 12 -	
10. Gdur. - 14. - 2 n. 15 -		28. Adur. - 101. - n. 15 -	
11. Bdur. - 22. - n. 21 -		29. Bdur. - 106. (Hammerclavier) - n. 88 -	
12. Adur. - 26. - n. 15 -		30. Esdur. Op. 109. - n. 15 -	
13. Esdur. - 27. Nr. 1 (quasi fantasia) n. 12 -		31. Asdur. - 110. - n. 15 -	
14. Cismoll. Op. 27. Nr. 2 (quasi fantasia) n. 12 -		32. Cmoll. - 111. - n. 18 -	
15. Ddur. Op. 28. - n. 15 -		33. Esdur. - n. 9 -	
16. Gdur. - 31. Nr. 1 n. 21 -		34. Fmoll. - n. 9 -	
17. Dmoll. - 31. - 2 n. 18 -		35. Ddur. - n. 12 -	
18. Esdur. - 81. - 8 n. 18 -		36. Cdur. (leicht) - n. 6 -	
		37. Gdur. (2 leichte) Nr. 1. n. 8 -	
		38. Fdur. (Sonaten) - 2 n. 6 -	

Die Sonaten Nr. 30. 31. u. 32. können vorläufig einzeln nicht abgegeben werden.

Sämmtliche Sonaten in drei brochirten Bänden n. 15 Thlr. (Band I. Nr. 1—12. — Band II. Nr. 13—24. — Band III. Nr. 25—38.)

Preis jedes einzelnen Bandes n. 5 Thlr.

Dieselben in drei eleganten Bausenbänden mit Golddruck n. 16 Thlr. 15 Ngr.

Preis jedes einzelnen Bandes n. 5 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig, den 24. September 1863.

Breitkopf und Härtel.

Durch jede Buch- u. Musikhandlung zu beziehen:

Goldenes

MELODIEN-ALBUM

für die Jugend.

Sammlung von 223 der vorzüglichsten Lieder, Opern- und Tanzmelodien

für das

Pianoforte

componirt und bearbeitet von

AD. KLAUWELL.

In vier Bänden.

Pr. à 1 Thlr. 6 Ngr.

Verlag von C. F. Kahnt in Leipzig und Zwickau.

Leipzig, den 16. October 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche
1 Nummer von 1 über 11/2 Bogen. Preis
des Jahrganges (in 2 Bänden) 4 2/3 Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Zeilzeile 2 Ngr.
Abonnements nehmen alle Postämter, Buch-,
Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Krausnische Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Auhé in Prag.
Schröder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 16.

Neunundfünfzigster Band.

B. Weitzmann & Comp. in New York.
F. Schottensack in Wien.
Hud. Fricklein in Warschau.
C. Schäfer & Kerabi in Philadelphia.

Inhalt: C. F. Weitzmann, Geschichte des Clavierspiels und der Claviercom-
position. — Correspondenz (Leipzig, Berlin, Weimar.) — Kleine Zeitung (La-
gegeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

Kunstgeschichte.

C. F. Weitzmann, Geschichte des Clavierspiels und der Clavier-
composition. Mit einer Musikbeilage, enthaltend Composition-
nen von Cl. Merulo, G. Frescobaldi, B. Pasquini und
anderen älteren Meistern. Stuttgart. J. G. Cotta. 1863.
S. XVI und 244.

„Dem denkenden Clavierspieler, welcher nicht farblos und
einseitig in seinen Compositionen und Vorträgen erscheinen
will, muß die Nothwendigkeit einleuchten, sich nicht nur mit den
bedeutenderen Erzeugnissen der Gegenwart, sondern auch mit
den hervorragenden Werken der älteren Literatur seiner Kunst
vertraut zu machen.“ Mit diesen Worten beginnt die Einlei-
tung des vorliegenden Werkes. Der Verfasser spricht darin eine
Wahrheit aus, welche von den Kunstjüngern nicht genug beherzigt
werden kann. Unserer Ueberzeugung nach aber möchte darin nicht
der alleinige Zweck des Studiums der Kunstgeschichte zu suchen
sein. In jeder Kunst soll der Künstler Charakterlosigkeit in der
Darstellung, sowie Beschränktheit in der Richtung des Schaffens
vermeiden; aber gleichzeitig hat er auch, in so weit er die Be-
gabung und die Kraft dazu besitzt, die Förderung der Kunst
selbst ins Auge zu fassen. Wie aber vermöchte er diese Auf-
gabe zu lösen, wenn ihm das Schaffen und Wirken der Vor-
gänger unbekannt geblieben wäre, wenn er nicht mit dem Blicke
kritischer Forschung von der natürlichen Entwicklung, von dem
allmäligen Fortschreiten der Kunst, vermöge ihrer praktischen und
theoretischen Äußerungen, Einsicht genommen? Denn das Entste-
hen, wie die Entfaltung einer Kunst sind nicht eitle Menschen-
gung, nicht das bloße Willenswerk einzelner Producenten; ihre
Entwicklung geht Hand in Hand mit der Entfaltung der allge-
meinen Cultur aus dem Wirken und Schaffen der Gesamt-
Menschheit hervor. Als Repräsentanten dieser Letzteren aber er-
scheinen eben nur diejenigen Künstler und Gelehrten, welche,
mehr als Andere vom Drängen der Zeiten durchglüht, zugleich
aber auch vertraut mit der seit Urbeginn ersichtlichen Richtung
ihrer Kunst oder Wissenschaft, das Ziel derselben deutlich zu er-
fassen vermögen, und sich der Anforderungen, nicht nur ihrer

eigenen Epoche, sondern auch selbst der folgenden Generation
bewußt sind. Nur mit dem Rückblick auf den schon zurückge-
legten Weg wird es uns allein möglich werden, das Schiff der
Kunst ohne Fehl noch Irrung in natürlicher, logischer Richtung
dem wahren Ziele entgegenzusteuern. Darin ist unseres Er-
achtens der Hauptzweck der Kunstgeschichte, darin ist der ei-
gentliche, größte Nutzen enthalten, welchen jede mit Einsicht und
Fleiß ausgearbeitete Zusammenstellung des schon Gewesenen
und Geleisteten bringt.

„Es aber hat bisher“ — fährt der Verfasser fort — „an
einer übersichtlichen historischen Darstellung gefehlt, welche das
ganze Gebiet der Clavierliteratur umfaßte und zugleich die Na-
men derjenigen Meister ins Gedächtniß rief, deren Thätigkeit
wir die Vervollkommenung und Erweiterung unserer Kunst ver-
danken. Diese fühlbare Lücke in den der Musikgeschichte gewid-
meten Werken auszufüllen, ist der Zweck der vorliegenden
Schrift.“ Gewiß ein hoher, ein edler Zweck, welcher selbst den
befangendsten Gegnern des geehrten Verfassers — und welcher
mit Ernst und Eifer die Kunst fördernde Künstler hätte deren
zu wenige? — Achtung abzwängen muß. Daß Weitzmann
aber in seinem neuen Werke diesem Zwecke mehr oder minder
vollkommen entsprechen werde, davon war wol jeder von vorn-
herein überzeugt, der mit den früheren Arbeiten dieses Autors
sich vertraut gemacht, dieselben mit Unbefangtheit ernstlich
studirt hatte.

Der Erste, welcher in irgend einer Branche der Wissen-
schaften die Bahn zu brechen unternimmt, hat unstreitig mit
zahlreicheren und größeren Schwierigkeiten zu kämpfen, als seine
Nachfolger. Bleibt den Letzteren, — je fleißiger und sorgfälti-
ger der geistige Urwäldler seiner Aufgabe nachgekommen, —
doch nur noch das Ebnen und Glätten des angebahnten Weges
übrig. Geschichtliche Facten sind im Allgemeinen genommen,
freilich keine Neuerung. Eine selbstständige, historische Mono-
graphie jedoch irgend welchen Gegenstandes erfordert an und
für sich schon eine genaue Umsicht und kritische Sondernung, welche
neue Anschauungspuncte herbeiführen, — erfordert das Auf-
suchen von so manchen in alten Documenten unbeachtet geblie-
benen Einzelheiten, welche sogar wirklich Neues enthalten
können. Und eben das möglichst fleißige Sammeln solcher Ein-
zelheiten, sowie das folgerechte, systematische Ordnen dersel-
ben zu einem zusammenhängenden, interessanten Gesamtbilde
ist bedeutend schwieriger und nimmt mehr geistige Kräfte in

Anspruch, als es Manchem erscheinen mag. Je leichter und klarer uns die Anschauung des Gegenstandes durch ein Werk gemacht wird, je populärer die Art und Weise seiner Darstellung erscheint, desto größer ist unstreitig auch das zweifache Verdienst des Verfassers, — ja selbst dann noch, wenn das Werk einzelner und sei es auch nicht ganz unwesentlicher Verbesserungen und Berichtigungen bedürfen sollte. Zu der Anerkennung eines derartigen Verdienstes seitens Weismann's wird sich — so meinen wir — jeder Leser seiner Geschichte des Clavierspiels gewiß angeregt fühlen.

Das Werk zerfällt in zwei Haupttheile, nämlich in die ältere Geschichte — oder die Darstellung des Clavierspiels seit Entstehung dieser Kunst bis zu jener Epoche, wo an die Stelle des alten ursprünglichen Instruments, nämlich des Clavichords und seiner Abarten (Clavichymel, Kieflügel, Virginal und Spinnet), das neuere Pianoforte eingeführt wurde, — und in die neuere Geschichte, — oder die Darstellung des Pianofortespiels seit Haydn und Mozart bis auf die Jetztzeit herab. Diese allgemeine Einteilung ist eben durch die Verschiedenheit der Instrumente in Klang, Mechanik und technischer Behandlung derselben vollkommen gerechtfertigt. Als Abschnitte jener Hauptabtheilungen erscheinen für die ältere Geschichte: — der strenge, contrapunctische Orgelstyl und der freiere Clavierstyl (ersterer nach den Nationen geordnet). Für die neuere Geschichte aber sind die Abschnitte bezeichnet als: lyrischer und dramatischer Claviersatz, sodann als brillanter und romantischer Styl. Mit der Bezeichnung der älteren Clavier-Epochen sind wir durchaus einverstanden: sie geben klar und deutlich den Unterschied der Form kund, und diese halten wir, hinsichtlich einer historischen Darstellung für vorzugsweise maßgebend. Was aber die Benennungen der Abschnitte der neuern Geschichte betrifft, so können wir dem Verfasser nicht beistimmen. Denn, welches Werk Haydn's oder Mozart's und ihrer Nachfolger hätte nicht mehr oder minder auch dramatische Färbung? oder mit welchem Rechte wollte man Beethoven und seinen würdigeren Epigonen die Lyrik absprechen? Und sind ferner die Compositionen Weber's, Moscheles', Tomaschev's, Mendelssohn's, Henselt's und so mancher Anderer etwa nicht auch romantisch? oder die Schöpfungen Schumann's Chopin's, Liszt's und ihrer Anhänger weniger brillant? Wir wissen sehr wohl, daß die Ausdrücke: „lyrisch“, „dramatisch“, „brillant“ und „romantisch“ gegenwärtig als Bezeichnungen der betreffenden Schulen gebraucht werden; deshalb aber glauben wir sie noch lange nicht gerechtfertigt, — eben weil sie eigentlich so gar Nichts bezeichnen. Am wenigsten aber scheinen uns diese Ausdrücke, welche durchaus nur auf den poetischen Inhalt von Compositionen sich beziehen können, nicht passend als Abschnitts-Titel einer geschichtlichen Darstellung des Clavierspiels und der Clavierliteratur, weil hierbei vorzüglich die Entwicklung der Technik in dem ersten, und der Formen in der zweiten im Auge behalten werden soll. Demzufolge, scheint es uns, hätte der Verfasser in der zweiten Hälfte seines Werkes die durch E. Ph. E. Bach begründete und durch Haydn und Mozart beendete Sonatenform, welche ja auch bis heute noch die Grundlage der Claviermusik bildet, als allgemeine Norm beibehalten, und, analog mit den Abschnitten der älteren Geschichte, auch die der neuern Epoche je nach der Entwicklung jener Form oder nach Abweichung von derselben bezeichnen müssen. Etwa als: strengere und freiere Sonatenform, Emancipation des früheren Clavierstils, oder dergleichen.

In der Einleitung finden wir allein die Benennungen der älteren Claviaturinstrumente, ohne irgend welche Unterschiedsmerkmale, obschon eine Andeutung derselben füglich am Platze und von größtem Interesse sein dürfte. Auch möchten überhaupt ein paar Worte über die wahrscheinliche Entstehung des Clavierchords (wie wir vermuthen, aus der Verwendung der Orgelclaviatur zur Erleichterung des Spiels auf der uralten Davidscharfe) nicht unpassend und belehrend gewesen sein. Der Rest der Einleitung enthält eine kurze übersichtliche Darstellung der Veränderungen, welche in der Stimmung der Claviere allmählig bis zur jetzigen mittleren Temperatur stattgefunden haben, sowie der Ausbildung der Notenschrift für mehrstimmige Sätze (Partiturenchrift, Tabulatur).

Als Vorläufer des Clavierspiels tritt uns das Orgelspiel entgegen. Die älteren Niederländischen Schulen, so hochverdient sie sich auch um die Entwicklung der Kunst überhaupt und der Harmonik insbesondere gemacht haben, scheinen auf die Selbständigkeit der Instrumentalmusik nicht sonderlich geachtet zu haben. Wohl aber dürften uns die alt-italienischen Orgelcantonen, — wie eine derselben, aus der Mitte des 14. Jahrhunderts von Francesco Landini, Organisten am Dome St. Marcus zu Venedig, bis auf uns gekommen, — füglich als erste Quellen der späteren Orgel- und Claviercompositionen gelten. Daß aber solche noch vor Anfange des 16. Jahrhunderts üblich gewesen sein müssen, geht aus dem hervor, daß um diese Zeit Adrian Willaert und andere Organisten schon Clavierunterricht erteilten. Gleichfalls scheint die Liebe für die Kunst des Clavierspiels damals ziemlich in der Mode gewesen zu sein, zugleich aber auch die Erlernung desselben, als noch sehr schwierig, gar viele Zeit erfordert zu haben. Einen recht interessanten Aufschluß darüber bietet uns folgende, in dem besprochenen Werke angeführte Stelle aus einem Briefe des berühmten Dichters, späteren Cardinals Pietro Bembo an seine Tochter: „Was Deine Bitte betrifft, das „Monacord“ spielen lernen zu dürfen, so erwidere ich darauf, da Du es Deines zarten Alters wegen noch nicht wissen kannst, daß sich das Spielen nur für eitle und leichtfertige Frauen schickt; ich aber wünschte, daß Du das lebenswürdigste und reinste Mädchen der Erde wärest. Auch würde es Dir wenig Vergnügen und Ruhm verschaffen, wenn Du schlecht spieltest. Um aber gut zu spielen, müßtest Du dieser Übung zehn bis zwölf Jahre spenden, ohne je an etwas Anderes denken zu können. Ueberlege einmal selbst, ob sich das für Dich schicken würde. Wenn nun Deine Freundinnen wünschen, daß Du spielen lernen möchtest, um ihnen Vergnügen zu machen, so sage ihnen, Du wollest Dich vor ihnen nicht lächerlich machen, und begnüge Dich mit den Wissenschaften und mit Handarbeiten.“

Den eigentlichen Anfang jedoch des heutigen Instrumentaltages haben wir wohl am füglichsten in den „Phantasien“ oder „Ricercari“ eben jenes Willaert und seines Schülers Cipriano de Rore zu suchen, sowie in deren, ursprünglich für drei Singstimmen componirten, aber für „allerlei“ Instrumente eingerichteten „Contrapunti.“ „Den Phantasien und Ricercari liegen vom Componisten selbst erfundene Motive zu Grunde, bei den Contrapunti aber sind einer gewählten geistlichen Melodie oder einem bestimmten Canto fermo die Gegenstimmen hinzugefügt. Die Imitationen, größtentheils kürzerer Motive, treten in den verschiedenen Stimmen dieser Tonstücke schon fugenartig in der Oberquinte oder Unterquarte nach einander auf, eine charakteristische und durchgeführte Hauptmelodie aber ist in denselben noch nicht zu erkennen.“

Den Meistern nun der von Willaert gestifteten Venetia-

nischen Schule, besonders aber dem Claudio Merulo und den beiden Gabrieli (Andrea und Giovanni) verdankt die Instrumentalmusik, resp. das Clavierspiel, die Lösung von den Fesseln der Diatonik und der Gesangsmusik. Es erschienen schon selbstständig componirte Sätze für Orgel oder Clavier: die Toccate, Intonazioni, Canzone, Sonate, in denen gebrochene Accorde, bewegtere Gänge und lebendigere Figuren vorkommen, und überhaupt auch schon mehr innerer Zusammenhang sich kund giebt. Der Unterschied zwischen Sonate und Canzone wird von einem etwas späteren, deutschen Musiker, Michael Praetorius (1620), folgendermaßen definiert: „Sonata à sonando wird also genennet, daß es nicht mit Menschen-Stimmen, sondern allein mit Instrumenten, wie die Canzonen muscirt wird; derer Art gar schöne in Joh. Gabrieli's und anderen Autoren Canzonibus und Symphonis zu finden sein. Es ist aber meines erachtens dieses der unterschied: daß die Sonaten gar gravitatisch und prächtig uff Motetten Art gesetzt seyn; die Canzonen aber mit vielen schwarzen Noten frisch, fröhlich und geschwind hindurch passiren.“

Auch fing man schon an, einen Unterschied im Orgel- und Clavierspiele zu machen. Interessant ist die Lehre von dem damaligen Fingersatz und der Haltung der Hände, wie sie damals allgemein war, und von einem der vorzüglichsten Organisten s. J. Lorenzo Penna beschrieben wird: „Aufsteigend bewegen sich die Finger der rechten Hand einer nach dem andern, zuerst der mittlere, dann der Ringfinger; wieder der mittlere, und so laufen sie abwechselnd fort, wobei wohl zu beachten, daß die Finger nicht zusammen anschlagen. Im Herabsteigen aber bewegen sich der mittlere, dann der Zeigefinger, wieder der mittlere u. s. f. Die linke Hand verfähre beim Aufsteigen umgekehrt, d. h. sie nehme erst den mittleren, dann den Zeigefinger u. s. f., beim Herabsteigen aber erst den mittleren, dann den Ringfinger u. s. f. Dabei giebt der Verfasser noch die Regel, daß beide Hände nicht tiefer als die Finger liegen dürfen, sondern hoch, die Finger aber angestreckt werden müssen.“

Nach Einführung des Einzelgesanges mit Instrumentalbegleitung, und besonders zufolge der Kirchenconcerte des Ludovico Viadana und seiner Nachfolger, mit dem bekannten Basso continuo (bezahltem Bass), erhielt das begleitende Orgelspiel eine bedeutende Rolle zugetheilt. Die Lehre vom Generalbassspielen oder vom Accompagnement ward zum wichtigen Theile des Clavierunterrichts. Besonders aber erhielt dieses Instrument, mit seinen schnell verhallenden Tönen, durch Frescobaldi und Pasquini (in Rom) zu Anfange des 17. Jahrhunderts endlich eine entsprechende Behandlung. Zugleich traten auch recht eigentlich claviermäßige, kunstvolle Compositionen dafür an das Licht. Außer den schon früher erwähnten Formen finden wir jetzt auch noch Tonstücke unter der Benennung von Capricci und Partite.

„In allen diesen Compositionen finden wir nun zwar hauptsächlich fugirte Sätze, doch zeigen nur die Ricercari die strenge und regelmäßige Durchführung eines bestimmten Hauptmotives, während die fugirten Melodien der Canzonen zuweilen durch einige choralmäßige Tacte eingeleitet und unterbrochen werden. Die nunmehr schon einen bestimmten Charakter tragende Hauptmelodie der Canzone bleibt auch bei dem Tactwechsel in derselben jederzeit noch erkennbar. Das Capriccio bestand vor Frescobaldi häufig aus einem Tonsatz in gerader Tactart, in welchem zwei verschiedene Motive durchgeführt wurden. Diesem folgte ein kurzer, einer Tanzweise ähnlicher, bewegter Satz in ungerader Tactart, und ein neues, fugirtes Mo-

tiv beschloß sodann das Musikstück. Den Capricci des Frescobaldi liegt hingegen stets irgend ein sonderbarer Voratz, eine bizarre Aufgabe zu Grunde, und hier ganz besonders zeigt sich dieser Tonsetzer durch die reichste Erfindungsgabe, sowie durch die Leichtigkeit und Gewandtheit, mit welcher er seinen Stoff zu bewältigen weiß, als einen seine Zeitgenossen weit überflügelnden Genius. So finden sich in seinem Capriccio di durezza absichtlich aufgesuchte harmonische Härten; in dem Capriccio cromatico con ligature al contrario chromatisch durchgeführte Gänge mit aufsteigenden Auflösungen aller darin vorkommenden Bindungen — eine damals unerhörte Kühnheit! Auch die von Frescobaldi angewendeten Tonarten nähern sich schon bedeutend den unsrigen, und seine in solcher Weise geschriebenen, sogenannten tonalen Fugen erscheinen deshalb lebensvoller und verständlicher als die irgend eine Kirchenart festhaltenden realen Fugen seiner Zeitgenossen. Auch ist er der erste gewesen, der eine deutlichere Uebersicht der Notenschrift für Tasteninstrumente einführt, indem er für die rechte Hand sechs, für die linke aber acht Linien gesondert verwandte.

Noch freier wurde das Clavier von Gasparini behandelt, welcher an Stelle des strengen, contrapunctisch für eine bestimmte Anzahl von Stimmen gearbeiteten Satzes, sich schon mehr der Phantasie überließ, und sowohl arpeggirte vollgriffige Accorde, als auch lange Triller statt ausgehaltener Töne vorbrachte. So empfing denn der Sohn Alessandro Scalatti's, des großen Reformators der Melodie und der Oper, der in der älteren italienischen Clavierliteratur vorzüglich berühmte Domenico Scarlatti ein schon gar reiches Erbe an Kunst, welches er nicht versäumte, zu einer noch glänzenderen Höhe emporzutragen, so daß seine Vorträge und Compositionen allüberall, und selbst bei den ernstesten deutschen Tonkünstlern den größten Enthusiasmus hervorriefen. Bei Scarlatti treffen wir, außer verschiedenen, bedeutende Virtuosität beanspruchenden Passagen, auch schon mehr entwickelte Sonatenform, — eigentlich freilich nur unseren heutigen ersten Satz — in ziemlich abgerundeter Gestalt. Später, und namentlich in seinen „Sonate per Cembalo divisi in studii e divertimenti“, in welchen er zwei Tonstücke verschiedenen Charakters (das erste in ernsterer, das zweite in leichter Durchföhrung) zu einem Ganzen verbindet, haben wir schon die Anfänge der in Deutschland durch Bach und seine Söhne begründeten Suiten und großen Sonaten. Dieselbe Form, aber noch bestimmter und ausgesprochener, tritt in der Sonata seiner unmittelbaren Nachfolger, Alberti und Paradies hervor, in welchen der zweite, bald kürzere, bald längere Tonsatz auch schon als Menuet, Giga-Presto, und Thema con variazioni erscheint.

Von englischen Tonkünstlern hat der Verfasser selbstverständlich nur Weniges zu sagen Veranlassung gefunden. Als die relativ hervorragendsten dürften wohl Dr. Bull und Henry Purcell gelten.

Die ältere französische Schule ist es gewesen, welche seit der Mitte des 17. Jahrhunderts, besonders durch die Ausbildung eines eleganteren, rhythmisch gegliederten und reich verzierten Claviersatzes einen nachhaltigen Einfluß auf unsere Kunst ausgeübt hat. Außer Champion (de Chambonnières) dem s. J. hochgeschätzten Hofclavierspieler Ludwigs XIV, der auch als Haupt und Begründer dieser Schule gilt, sind wol die beiden Couperin und Louis Marchand, insbesondere aber Rameau zu betonen. Von dem jüngeren Couperin (gewöhnlich le Grand benannt), welcher sich frei haltend von der Geschmacklosigkeit der ihn umgebenden Tonsetzer, einen eigenthümlichen, brillanten und kunstreichen Styl sich bildete, erschien

1717 eine Clavierschule, welcher Tüft, bei Gelegenheit seines ähnlichen Werkes, das Verdienst zuerkannte, die neuere Lehrmethode angebahnt zu haben. Rameau, welcher die Reihe der bedeutenderen Clavier- und Orgelspieler Frankreichs beschließt, hat eine noch größere Berühmtheit durch die Begründung des neueren Systems der Musiktheorie erworben. Marchand aber, dessen Ruhm damaliger Virtuosität nicht zu bestreiten ist, verdankt seine jetzige allgemeine Bekanntheit vorzüglich wol dem berühmten Zusammentreffen mit Joh. Seb. Bach (in Dresden), in welchem die Ueberlegenheit der bei weitem gebiegeneren deutschen Schule sich so glänzend bewährte.

Diese letztere dürfte wol mit Recht in dem Schüler Andrea Gabrieli's, dem hochbegabten Hoforganisten Kaiser Rudolph's II., Leo Hasler, sowie in dem Schüler Frescobaldi's, Joh. Jakob Froberger, ihre Hauptbegründer erkennen. Außer dem Streben, einen besonderen, dem ernsten Sinne und tieferen Gemüthe des Deutschen angemessenen Styl zu begründen, — worin aus dieser Schule auch noch andere berühmte Organisten und Tonsetzer jener Zeit sich hervorthaten (wie z. B. Chr. Erbach, Hieron. Prätorius, Ad. Gumpelshaimer u. A.), zeigt sich auch schon der Wunsch bestimmte Gedanken, ja sogar äußere Bilder zu schildern. So giebt Mattheson folgende Kunde von einer Composition Froberger's: „Von dem sonst berühmten Froberger habe ich eine Allemande, die seine gefährliche Reise auf dem Rhein abmalen soll. Da wird vorgestellt, wie einer dem Schiffer seinen Degen reicht und darüber ins Wasser fällt, da sind 26 besondere Anmerkungen, unter andern auch ein casus, da der Schiffer dem Nothleidenden einen jämmerlichen Schlag mit der langen Stange giebt u. s. f.“

Besonders war es der strengere contrapunctische Satz, mit mehrstimmig durchgeführten Themen, welcher durch die deutsche Schule eine höhere, kunstgerechtere Ausbildung erhielt. Unter den Orgel- und Clavierspielern des 17. Jahrhunderts, welche in diesem Style sich vor Allen auszeichneten, verdienen Froberger's Altersgenossen Joh. Kasp. Kerl und Joh. Pachelbel eine vorzügliche Betonung. Der letztere ist neben Froberger besonders als derjenige Tonsetzer zu nennen, welcher in Deutschland das allgemeinere Interesse am Clavierspiele durch ansprechende und diesem Instrumente angemessene Compositionen (namentlich durch seine kunstreichen Variationen) geweckt hat. Durch Georg Muffat wurden die Verzierungen und eleganteren Manieren der französischen Schule auch nach Deutschland verpflanzt.

Noch im vorhergehenden Jahrhunderte war die Herrschaft der streng diatonischen Kirchentonarten durch die allmähliche Einführung der Chromatik bedeutend geschwächt worden, so daß mit dem 17. Jahrhundert sie nur noch den Namen, nicht aber dem eigentlichen Wesen nach vorhanden waren. So spricht sich z. B. der f. J. verdienstvolle Theoretiker Andreas Werckmeister schon 1698 folgendermaßen aus: „Man könnte auch in heutiger Composition gar wohl mit zweien modis auskommen, wann dann dieselbe auf das temperirte Clavier applicirt und auf einen jeden Claven ein modum, so insgemein dur, und alsdann einen, so moll genennet wird, gerichtet werden, dann hat man 24 triades harmonicas und kann das Clavier durch den Circul durchgegangen werden: wie oben schon erwähnt worden.“ Daher sehen wir denn in den Compositionen der folgenden Glanzperiode der älteren deutschen Schule unsere heutigen Dur- und Moll-Tonarten schon klar und deutlich hervortreten. Unter den Tonsetzern dieser Epoche strahlen uns besonders die Namen Händel's und

Joh. Seb. Bach's entgegen. Obschon die kunstvollen und eleganten Orgel- und Claviercompositionen des Ersteren, besonders gehoben durch seinen feurigen Vortrag, alles Vorhergehende weit übertrafen, so gehört der Ruhm, der eigentliche Begründer der deutschen Musik-, resp. Orgel- und Clavierschule gewesen zu sein, dem Altvater der Leipziger Cantoren zu St. Thomas, Johann Sebastian Bach. Er hat die Kunst des höhern Clavierspiels, besonders des strengen Stils, der Fuge, zu einer, auch noch jetzt als Muster geltenden Höhe gebracht. Seine Verdienste sind von den Clavierkünstlern aller Nationen und aller folgenden Zeiten bis auf heute herab unbestreitbar festgestellt. Was die Charakteristik dieses Styles im Spiel und Tonfall betrifft, so glauben wir, dieselbe am passendsten durch des Verfassers eigene Worte wiedergeben zu können.

„Bach's Concerte und Sonaten zeigen nur in einzelnen Fällen die heute für dieselben übliche Zusammenstellung eines ausgearbeiteteren Satzes in der früher angedeuteten „Sonatenform“, mit einem in ruhigerer Stimmung folgenden Andante und einem Finale in „Rondoform“, es sind vielmehr zwei, drei, vier oder noch mehr verschiedene Tonstücke, von denen nur das erste, und zuweilen auch das letzte in jener breiteren Form gearbeitet ist, die aber durch gleiche oder verwandte Tonart, durch ähnliche Stimmung und Bearbeitung zu einem größeren Ganzen verbunden sind, so daß die sogenannten Suiten sich von jenen Sonaten nur dadurch unterscheiden, daß in denselben bestimmte, zuweilen jedoch bis zur Sonatenform ausgearbeitete Tanzformen, wie die Allemande, Corrente, Sarabande, Giga u. A., denen oft eine Ouverture, ein Präludium oder ein Capriccio als Einleitung vorangeht, auf ähnliche Weise zu einem Ganzen mit einander verbunden sind. So haben namentlich die großen „englischen Suiten“ von Bach nicht minderen musikalischen Werth als seine wunderbar kunstvoll gearbeiteten Sonaten für Clavier und Violine, oder seine gediegenen Clavierconcerte. Auch in dem höchst bedeutenden Werke: Aria con 30 variazioni, zeigt sich Bach nicht nur, wie in allen seinen Tonsätzen, als gewandtester Contrapunctist, indem er das variirte Hauptthema zu Canons in allen Intervallen und anderen fugirten Sätzen benutzt, sondern er giebt damit auch dem Spieler Gelegenheit, seine Virtuosität in wirkungsvollster Weise an den Tag zu legen. Ganz besonders ist es aber die Form der Fuge, welche durch Bach's Meisterhand erst ihre höchste und letzte Vollendung erreichte. Die Führer derselben enthalten jederzeit einen sich bestimmt aussprechenden musikalischen Gedanken, dessen Charakter sofort durch das ganze Tonstück festgehalten wird. Aber nicht allein in den melodisch und rhythmisch stets neu und bedeutungsvoll auftretenden Führern, sondern auch in der mannigfaltigen Durchführung derselben breitet Bach den ganzen Reichthum seiner staunenerregenden Erfindungskraft vor uns aus. Alle seine zahlreichen Fugen zeigen bei größter innerlicher Einheit zugleich auch die größte Mannigfaltigkeit in ihren Modulationen, Zwischensätzen, Widerschlügen und Engführungen. Das Thema erscheint bald in melodischer Gegenbewegung, bald in Vergrößerung seiner Töne, und tritt ebenso canonisch oder in den überraschendsten Engführungen in allen an der Fuge theilnehmenden Stimmen auf; wir finden in dem wohltemperirten Claviere Fugen für 2, 3, 4 und 6 Stimmen, unter denen mehrere als Doppel- und Tripelfugen bearbeitet sind.

Bach war es, welcher zuerst den ganzen Verlauf einer Fuge aus dem Thema und Contrathema und den diesen entnommenen Motiven entwickelt und damit der organischen Gestaltung derselben zugleich auch die größte Einheit verschafft hat.

Um seine oftmals höchst complicirten Tonsätze, deren verschiedene Stimmen in voller Selbstständigkeit daran Theil nehmen, ausführen zu können, reichte der bis dahin bei den Tasteninstrumenten übliche Fingersatz nicht aus; er bildete sich deshalb eine eigene Applicatur, in welcher nunmehr auch der bis dahin ganz vernachlässigte Daumen und der kleine Finger beider Hände ihre nothwendige Beschäftigung erhielten, und bei welcher häufig die Taste eines auszuhaltenden Tones nicht nur von einem, sondern von mehreren sich abwechselnden Fingern niedergehalten wurde. Bach führte die schwierigsten seiner eigenen Compositionen mit der größten Leichtigkeit und Feinheit gewöhnlich in sehr lebhaftem Zeitmaße aus; zum Einstudiren derselben aber nahm er häufig noch die Nacht zu Hülfe. Ebenso vollendet wie sein Clavierpiel war auch sein Spiel auf der Orgel, und seine Füße imitirten dabei selbst jeden Vorschlag, jeden Mordent und jede Verzierung der Finger, ja er führte auf dem Pedale sogar längere Doppeltriller aus, während beide Hände gleichzeitig ebenfalls in voller Arbeit waren. Ebenso soll er die Register der Orgel so sinnreich zu benutzen und zu verbinden gewußt haben, daß auch das unvollkommenste Instrument solcher Art unter seinen Händen eine hinreißende Macht über die Zuhörer gewann."

Damit schließt der Abschnitt vom strengen contrapunctischen Orgelstyl. Mit dem folgenden geht der Verfasser zu den Schülern des alten Bach, als Begründern des freieren Clavierstyls über. Unter diesen stehen die Söhne des Altmeisters, Wilhelm Friedemann, und Carl Philipp Emanuel Bach hehr und glänzend oben an.

(Schluß folgt.)

Correspondenz.

Leipzig.

Das erste Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 8. October fand dies Mal, nicht wie bisher Sontags, sondern Donnerstags statt. Diese Einrichtung wurde getroffen, um Collisionen mit dem Theater zu vermeiden. Das Programm enthielt, von Instrumentalwerken: zur Eröffnung das Concert in G dur für Streichinstrumente von J. S. Bach, und als zweiten Theil die E-moll-Symphonie. Die Solovorträge (im ersten Theile) für Gesang und für Violine bestanden in Arien aus „Judas Maccabäus“ und der „Schöpfung“, gesungen von Frä. Euphrosyne Parepa aus London, so wie in dem A-moll-Concert von Biotti, vorgetragen vom Concert-M. Ferdinand David. Frä. E. Parepa erwies sich als anerkanntenswerthe Coloratursängerin mit vollem, reinem Tonklange und großer Weichheit der Stimme, welcher von Natur aus eine gewisse Wärme nicht zu mangeln scheint, obgleich letztere in den obengenannten Arien durch den Vortrag der Künstlerin nicht zur rechten Geltung kommen wollte. Auch beklunkte es uns, als ob die verschiedenen Tonregister noch nicht genug gegen einander an Klang und Kraft ausgeglichen wären. Uebrigens versparen wir unsere definitive Meinung über das Talent Frä. Parepa's bis zu mehrmaligem Anhören und constatiren fürs Erste nur das unleugbare Dasein von Begabung und Schule, sowie den wohlverdienten Beifall und den, wie uns schien, besonders durch Landolente der Künstlerin unterstützten, Hervorruf, welcher den Ausführungen folgte. Bemerkenswerth ist noch, daß Frä. Parepa die erste Arie englisch, die zweite deutsch in correcter deutlicher Aussprache sang. Ausnahmsweise kann man sich den Gesang in fremder Sprache wohl einmal gefallen lassen. Der Solovortrag des Hrn. Concert-M. F. David war, wie immer, von mufterhafter, schul-

gerechtester Ausführung. Die Reinheit der Intonation in allen möglichen Höhen, die Abwechselung und Feinheit in den Schattirungen seines Spiels bis zum coquetten pp herab, der effectvolle, wohlberednete Schwung können wahrlich in Erstaunen setzen, und zwingen den Zuhörer zu unwillkürlicher Bewunderung der Kunsthöhe des Meisters. Die von ihm mit kunstreicher Hand eingelegten brillanten Passagen und Fermaten gaben der etwas schon veralteten Biotti'schen Composition ein moderneres Ansehen. Die Leistungen des Orchesters unter Direction des Capellmeisters C. Reinecke waren vortrefflich. Besonders ist das schöne, in Vogenführung wie Abschattung wunderbar übereinstimmende Spiel der Streichinstrumente hervorzuheben und wol im Stande auf Fremde, die es zum ersten Male hören, einen imposanten Eindruck zu machen, selbst dann, wenn sie durch den längst erworbenen Ruf der Abonnementconcerte darauf vorbereitet sind. Vorzüglich fühlten wir uns ergriffen von der massenhaften und dennoch bis in die feinsten Nuancen harmonirenden Ausführung des Bach'schen Concerts. Die Symphonie wollte uns schon etwas weniger befriedigen, und schien es uns, als ob im ersten Satze der Einsatz der Trompeten ein paar Mal nicht ganz tadelfrei, so wie das Tempo des Finals vielleicht ein ganz klein wenig zu langsam gewesen sei. Was den allgemeinen Charakter dieses Concerts betrifft, welcher sich in der entschiedenen Auswahl von lauter Compositionen musikalischer Erzväter ausspricht, so sind wir mit einer solchen logischen Zusammenstellung vollkommen einverstanden, vorausgesetzt, daß in den folgenden Concerten in ebenso consequenter und einheitlicher Weise, wie hier, auch späteren Epochen und neueren Kunststilen Rechnung getragen werde. — v. A.

Leipzig. Hr. Organist Gustav Merkel aus Dresden ließ sich am 10. d. M. vor einem geladenen Kreise von Musikkennern auf der prächtigen Orgel unserer Nicolaiskirche hören. Außer der „Pascaglia“, der „G-moll Fuge“ und dem Choraltvorspiele zu „Schmücke dich, o liebe Seele“ von J. S. Bach, trug er noch von eigenen Compositionen vor: Op. 35 „Adagio im freien Styl“, aus Op. 32 Choralfuge zu fünf Stimmen („Jesus meine Zuversicht“) und die Preissonate zu vier Händen mit Doppelpedal. In der Ausführung der letzteren wurde er von Hrn. G. A. Thomas unterstützt. Hr. Merkel gab uns demnach Gelegenheit, ihn nach zwei Seiten hin kennen zu lernen, als Virtuosen und als Componisten, und zeigte sich in beiden Sphären als ein tüchtiger, gebiegener Künstler. Als Orgelspieler hat Hr. Merkel die vollständigste Meisterschaft erreicht, denn sein Spiel, wie die Behandlung der Register erwiesen sich als außerordentlich glänzend. Namentlich versteht er es vortrefflich, schöne, wahrhaft überraschende Tonabschattungen zu erzielen, wie solche sich z. B. in dem wunderbar wirkenden Wechsel der Aeolstimmen mit den Flöten- und Trompetenregistern oder in der sinnigen Verbindung der Ersteren mit den zweiten (im „Adagio im freien Styl“) fund gaben. Sein durchaus orgelmäßiger, gebundener Vortrag gehört zu den soliden, ächt künstlerischen, und blendet derselbe auch nicht durch äußerliche Kraft-Effecte, so vermag er doch dem Hörer nach und nach mit sich fortzuzeigen, daß man am Schlusse wie aus einem schönen Traume zu erwachen glaubt. Als Componist bot er uns im genannten Adagio äußerst sinnige, aufs Zarteste und Lieblichste durch- und ausgeführte Gedanken, so wie nachher mächtige Kraft und großartige Erhebung des Geistes in der Preissonate, welche unstreitig unter dem neuern Werken für die Orgel wol mit zu den vorzüglicheren zählen dürfte. Allerdings gehören, um dieselbe zur rechten Geltung zu bringen, zwei solche ebenbürtige Orgelspieler als die Hrn. Merkel und Thomas dazu, aber dadurch hatte diesmal das Ganze auch seinen Gipfelpunct erreicht. Die Choralfuge des Vortragenden, obgleich ein ganz tüchtiges, abgerundetes Konfild, mußte selbstverständlich einem so bedeutenden Werke gegenüber in matterem Lichte erscheinen. Unter den vorgeführten Bach'schen Compositionen dünkt es uns schwer zu ent-

scheiden, welcher ein Vorzug gebühre, weil der Vortrag derselben fast als überall gleich gelungen zu bezeichnen sein möchte. Dürfen wir aber unseren individuellen Eindruck als maßgebend annehmen, so wenden wir unsere Vorliebe der Gmoll Fuge zu. Nach Beendigung der Vorträge sprachen mehrere unserer musikalischen Notabilitäten Hrn. Merkel ihren herzlichsten Dank aus für den gebotenen wahrhaften Kunstgenuss.

Berlin.

Ich sah und hörte — oder um bescheidenen zu sein, wir sahen und hörten — oder um am bescheidensten zu sein, Referent sah und hörte Frä. Euphrosine Parepa, die in Londoner Blättern so gerühmte englische Gesangscelebrität, in drei Rollen, als „Lucresia Borgia“, „Norma“ und „Königin der Nacht“. Wenn es wahr ist, was Jemand von Gewicht gesagt hat, daß, wer in einem Stücke vor allen Anderen sich auszeichne, ein Genie sei, so mag vielleicht Frä. Parepa nach englischen Begriffen vielleicht als Oratorien- und Concert-Sängerin, aber nicht als dramatische Künstlerin, ein Genie sein, ganz abgesehen, daß sie, was bei sehr wenigen Genies der Fall, ohne hyperbolische Uebertreibung, die Freude und Wonne von Millionen Engländern gewesen ist. Ich sagte, Frä. Parepa sei keine dramatische Gesangs-künstlerin. Nach unseren Begriffen bedeutet Drama im eigentlichen Sinne jede Bühnenvorstellung, begreift folglich Poesie, Musik, Tanz, Malerei und Maschinenwesen, mit einem Worte alle combinirten Hebel, die das sogenannte Schauspiel hervorbringen. Hinsichtlich der dramatisch-poetisch-musikalischen Wiedergabe ihrer Partien ist aber Frä. Parepa kein Stern erster Größe. Allerdings vermag sie mit ihrer etwas zum Tremoliren neigenden Stimme, die als biegsamer, lieblich klingender Sopran von über dritthalb Octaven erstreckt, die Hörer zu fesseln. Ist ihre Coloratur auch nicht so led und blendend um augenblicklich und heftig zu zünden, so weiß sie doch in derselben fließende Gewandtheit mit Correctheit zu verbinden. Von einer Sängerin ersten Ranges jedoch — als eine solche schickten die englischen Zeitungen Frä. Parepa in die Welt — verlangen wir außerdem noch vom dramatischen Standpunkte aus, eine charakteristische Erfassung des Stoffes in der Rolle, Glut und Leidenschaft in der Durchführung, ausgebildete Mimik und hervorragendes Spiel. Da dies Alles bei Frä. Parepa nicht vorhanden, so kann sie auch für uns Deutsche kein Spiritus asper sein. Dessenungeachtet gestehen wir, daß der Beifall für vieles trefflich Geleistete in den drei Vorstellungen ein wohlverdienter war. Als „Königin der Nacht“ hatte sie, was seit Frau Köster's Abgang nicht dagewesen, das Opernhaus bis auf den letzten Platz gefüllt. Frä. Parepa sang auch die beiden einst für einen seltenen Umfang (dreigestrichenes F) und für seltene Solubilität geschriebenen Arien der „Königin der Nacht“, welche sich trotz allen ernstesten Anläufen stets in sorglose Cadenzen, Triller und Staccatos verirren, mit ausnahmeweiser Macht des Tones, so daß wir, wenn auch in den hohen und höchsten Lagen nicht Alles untadelhaft rein gefunden wurde, doch eine solche Stimme als „Königin der Nacht“ noch nicht gehört hatten. Nur wünschten wir für die Folge, bei etwa ferneren Aufführungen der Zauberflöte, daß, mit decenter Beobachtung des Angemessenen, Weglassungen und Veränderungen zur Nothwendigkeit würden. Wozu solche Schwindel erregende Recliquymusik, die noch dazu in den allersehrsten Fällen glückt. —

In einer Soirée populaire et musicale des Hrn. Alfred de Caillon am 4. October (Kroll's Theater) hätten wir Solovorträge auf der Violine und Harfe durch Hrn. Concert-M. J. Dertling und den elfjährigen Fr. Bönlz. Hr. Dertling, welcher bereits seit der Sommeraison als Concertmeister an der Spitze des Kroll'schen Orchesters steht, spielte von sich eine Concertpolonaise mit Orchesterbegleitung. Als Concert- und Bravourstück ist diese Composition ebenso effectvoll wie dankbar. Hr. Dertling, zu den ersten Concert- und Soloelcgern Berlins gehörend, betrubete in dem Vortrage seiner

pacaden Composition eine ungemein große Technik und solide Auffassung. Seine Cantilene ist weich und ansprechend und sein Ton so groß, daß er mit demselben die häufig starkorchestrierte Begleitung vollkommen beherrschte. Das sehr zahlreich versammelte Publicum spendete Hrn. Dertling, so wie auch dem sehr vorgeschrittenen Spiel des kleinen Bönlz, wiederholten und reichen Beifall. Hr. Director Engel, Besitzer des Kroll'schen Theaters, unermüßlich darin, dem Publicum stets neue, gebiegene Sachen in der größten Abwechslung vorzuführen, hat auch in der bevorstehenden Winteraison dafür gesorgt, daß das Kroll'sche Theater der besuchteste Ort des Berliner- und Fremden-Publicums werden wird.

H. Robe.

Weimar.

Ob ich meine regelmäßigen Berichte über unsere musikalischen Erlebnisse wieder aufnehmen, sei es mir gestattet, Ihnen einen kurzen Abriss von dem musikalischen Theile der 8. Versammlung der deutschen Kunstgenossenschaft (Mitte August) mitzutheilen. Die fremden Gäste wurden am Vorabend des Festes durch den Göthe'schen Gesangsverein mit Franz Abt's: „Gott grüße dich“ bewillkommen, woran sich, nach Dr. Köster's Bewillkommungsrede, Liszt's „Vereinslied“ von Hoffmann von Fallersleben schloß, welches großen Enthusiasmus erregte und mehrmals wiederholt werden mußte.

Das Festconcert in Delvedere, unter Musikdirector E. Stör's Leitung, bot folgende Piecen: Lannhäusermarsch, Liszt's „Vereinslied“ (auf Verlangen), Stör's beliebte Festpolonaise und neuer Festmarsch (eine vorzügliche Composition), Liszt's Schmittchor, das 1. Finale aus Lohengrin und die Curyanthe-Overture. Leider kamen wegen ungünstiger Aufstellung der musikalischen Kräfte einzelne Werke nicht zur vollkommenen Geltung. Abends, beim solennen Fackelzuge nach den Dichterdenkmälern, erwarb sich der Göthe'sche Gesangsverein neues Verdienst durch ausgezeichnete Wiedergabe zweier effectvoller Compositionen von Carl Göthe und der Mendelssohn'schen Künstlercantate. Bei dem allgemeinen Bankette im Parle zu Weimar muß Stör's Musik zu dem Genast'schen Festspiele: „Der Deutschen Fort“, worin auch die Musik die ihr gebührende Stelle unter den Künsten einnimmt, besonders gerühmt werden. Bei dem Zuge der Künstler auf die Wartburg interessirte uns besonders ein trefflicher Festganz von dem Hofcantor Müller-Hartung, worauf die musikalische Unterhaltung mit dem Lannhäusermarsch passend eröffnet wurde. Hierauf excellirte Hr. Niemann, indem er auf eine Melodie Marschner's aus dem Tempel und der Jüdin einen gelungenen Text improvisirte und großes Entzücken hervorrief; auch Frau Schlegel-Köster trug zum Gefingen des Festes das Ihrige, bestens bei. In dem Festspiele: „Don Juan in der Unterwelt“ von Franz Dingelstedt (Musik von Stör) wollte es uns durchaus nicht behagen, Wagner's Pilgerchöre aus dem Lannhäuser parodirt zu sehen. Unter den anwesenden Malern erregte ein talentvoller Geiger — der Name desselben ist uns leider entfallen — mit Ernst's Carneval von Venedig und Prume's Melancholie besonderes Interesse. Manche der Festgäste mochten sich allerdings die musikalischen Aufführungen unter Liszt's Direction großartiger gedacht haben, aber da der technisch Erwartete nicht erschien, so mußte man sich natürlich mit demjenigen begnügen, was unter den jetzigen beschränkten Verhältnissen möglich ist. — —

Das Hoftheater wurde am 3. September eröffnet; es kamen bisher die Opern: Eugenotten, Robert der Teufel, die Jüdin, Lannhäuser und Rampa zur befriedigenden Darstellung. An die Stelle des kassierten Wallenreiter ist Hr. Lipp aus Stuttgart eingetreten, und es hat sich derselbe schnell die Gunst des hiesigen Publicums zu erwerben gewußt. —

Am 13. September veranstaltete Frau Capellmeister Minna Wetti ein besuchtes Concert in der Stadtkirche, das besonders durch

Löffler's Mitwirkung ein erhöhtes Interesse erhielt. Es spielte derselbe zwar nur einmal (körperlich leidend verließ der Altmeister des deutschen Orgelspiels nach der ersten Nummer die Orgel und Kirche, Gottschalk sah sich genöthigt, die Accompanements zu übernehmen), aber seine Improvisation über ein höchst originelles Thema war sehr bedeutend und effectvoll. Die sich hieran knüpfende Fuge war über ein Bach'sches Thema. Frau Bettig war besonders gut disponirt und sang die Hymne von Mendelssohn und das Ave Maria von Gounod (die Harfenpartie wurde von Frn. Hofmusikus Müller recht brav ausgeführt, wogegen die Violinpartie von Frn. Freiberg executirt wurde) besonders befriedigend. Außerdem hörten wir noch von der Künstlerin: geistliche Lieder von Beethoven und Grand. Fr. Hofmusikus Freiberg erwies sich in dem Vortrage des Beethoven'schen Larghetto (aus dem Violinconcert) und des Andante von Mendelssohn als ein begabter Schüler des Kammermusikus Walbrühl.

A. W. G.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Frä. Abeline Patti setzt ihr Gastspiel in Hamburg mit ununterbrochenem günstigem Erfolge immer noch fort.

— Frä. Desirée Artôt hat ihr Gastspiel in Eßln am 6. October begonnen und ist bereits als Rosine im „Barbier“ und als Maria in der „Regimentstochter“ aufgetreten.

— Prume, der Sologeiger des Königs der Belgier, Bivier und Watta halten sich gegenwärtig in Paris auf. Die beiden Letzteren concertirten vorher in Ems.

— Marchesi hat sich in London niedergelassen, um dort in den Concerten und im Theater mitzuwirken. Nebenbei will er Unterricht ertheilen. Dasselbst ist für die Monate August und September 1864 Frä. Carlotta Patti für die Concerte von Mellon im Covent-garden-theater mit 50,000 Francs. engagirt worden.

— Für die Darmstädter Bühne ist Frä. Stöger gewonnen worden, die auch bereits als Margarethe in Gounod's „Faust“ aufgetreten ist.

— Pacheloup wird seine populären Concerte in Paris am 20. October beginnen.

— Eine junge Amerikanerin Miss Harris, deren Fähigkeiten nicht unbedeutend sein sollen, wird zum ersten Male in der „Nachtwandlerin“ in New-York aufzutreten.

Musikfeste, Aufführungen.

— In Berlin hat sich eine „Gesellschaft der Musikfreunde“ gebildet, die unter dem Protectorate Sr. Hoheit des Fürsten Friedr. Wilh. Constantin zu Hohenzollern-Hechingen und unter dem Patronate der H. Obertribunalrath Bloemer, Geh.-Rath Dr. Böckh, Director Peter v. Cornelius, Hofcapellmeister Dorn, Staatsminister a. D. von der Heydt, General-Musikdirector Reyerbeer, Ober-Bürgermeister Seydel, Professor Julius Stern, Musikdirector Weigmann und Professor Werber stehend, in dem bevorstehenden Winter einen Cyclus von vier Instrumental- und Vocal-Concerten unter der technischen Leitung des Hof-Pianisten H. v. Bülow, unter Hinzuziehung einzelner und auswärtiger Künstlerkräfte, veranstalten und ihre Aufführungen im Saale der dortigen Singakademie abhalten wird.

— Am 4. October fand im Stadttheater zu Ritten eine Musikaufführung des dortigen Gesangsvereins „Orpheus“ unter Cantor Fische's Leitung statt. Der erste Theil des Programms brachte Mendelssohn's „Walpurgisnacht“ und der zweite Ouvertüre, Zwischenact, Spinnertlied, Ballade mit Chor und Duett („Wie aus der Ferne längstvergang'ner Zeiten“ etc.) aus dem „fliegenden Holländer“ von Wagner. Die Gesangsoli wurden durch Frä. Melita v. Altsleben und einigen Dilettanten ausgeführt.

— Unter den Novitäten, welche Sellmesberger in seinen Quartettproductionen in Wien vorführen wird, sollen sich auch zwei handschriftliche Quartette aus dem Nachlasse von Franz Schubert befinden.

— Am 4. October gab der Rheinische Sängerverein, der aus den Männergesangsvereinen in Eßln, den Liedertafeln von Aachen, Trefeld, Eibersfeld, der Concorbia in Bonn und dem Männergesangsvereine in Neuß besteht, sein erstes Concert. Der Chor bestand aus 275 Sängern, wovon 128 auf die Tenore und 147 auf die Bässe kamen. Zur Aufführung gelangten u. A. zwei neue eigens für das Fest bestimmte Compositionen von H. Filler u. H. Fächner, und wirkte außerdem noch Frä. Georgine Schubert mit.

— In Berlin fand am 10. October ein Concert des Carlberg'schen Orchestervereins in der Singakademie statt, in welchem u. A. zum ersten Male Gade's Oskade „Erstlings Tochter“ und Ouvertüre zu „Bimeta“ von Würst zur Aufführung kamen.

— Mendelssohn's „Deipnis in Kolonos“ wurde in Dresden am 30. September zum ersten Male aufgeführt.

— Bei dem großen Sängerkampfe in Brüssel am 28. Sept. theiligten sich nicht weniger als 36 belgische, 8 deutsche und ebenso viele französische Gesellschaften. Von den belgischen Vereinen hat der aus Ath, von den französischen die Union Chorale von Lille und von den deutschen Aachen den ersten Preis erhalten.

Neue und neuinscendirte Opern.

— Das Victor-Emanuel-Theater in Neapel ist mit Ferrari's Oper: „Die letzten Tage von Suli“ eröffnet worden. Unter den ausübenden Mitgliedern wird besonders Florenza gelobt, der, was Stärke und Umfang der Stimme betrifft, in seiner Art vielleicht einzig dastehen soll. Auch wird ihm eine vortreffliche Schule nachgerühmt.

— In Rom ist die Operntruppe mit Meyerbeer's „Robert“ eröffnet worden.

— Die große Oper in Paris hat eine fünftactige Oper von Mermet: „Roland in Roncevaux“ angenommen.

— Auber hat trotz seines hohen Alters noch eine Oper vollendet: „Die Braut des Königs von Garbes“, zu welcher die Proben bereits in der Opera comique in Paris begonnen haben.

— Verdi's neueste Oper: „La forza del destino“, hat trotz der Mitwirkung der Benbozzi und Graziani's in Triest vollständig Giasco gemacht.

Im Wiener Hofoperntheater werden nächsten Adam's „Postillon von Lonjoumeau“ und Gluck's „Iphigenie in Aulis“ in Scene gehen, und im Carltheater bereitet man noch zwei Operetten eines Wiener Componisten, des Capellmeisters Storch: „Romeo und Julie“ und „Das Festkleid“ vor. Auch das Hofoperntheater gedenkt die Oper „Concino Concini“ des Wiener Thomas Löwe zur Aufführung zu bringen. Ueberhaupt soll Fr. Salvi den Grundsatz ausgesprochen haben, jährlich das Werk eines Wiener Compositeurs in Scene zu setzen. Die dortige Presse bemerkt hierzu: „Also Fr. Salvi hat sogar — Grundsätze?“

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Dr. B. Stabe in Altenburg ist von dem regierenden Herzog Ernst zum Hofcapellmeister ernannt worden.

— Der Clavierfabrikant Bösendorfer in Wien hat vom Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha die Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Leipziger Fremdenliste.

— In dieser Woche besuchten uns: Fr. Musikdirector Rade aus Lenzburg in der Schweiz, Fr. John, Musikdirector aus Halle, Fr. Dr. Raumann, Musikdirector aus Jena, Fr. Gehlert aus Chemnitz, Fr. Cantor Finsterbusch aus Glanach, Fr. Albert Steiner, Musiklehrer aus Prag, Fr. Organist Merkel aus Dresden, Frä. Euprosine Parepa aus London, Fr. Musiklehrer Marschall aus Reiningen.

Todesfälle.

— Am 18. September starb nach nur achttägigem Krankenlager H. A. Wollenhaupt in New-York am Typhus. Er ist bekannt als Claviercomponist und war auch Mitarbeiter dieser Blätter. Eine große Menge von Leidtragenden hatte sich versammelt, um ihm die letzte Ehre zu erweisen. Der bedeutendste Gesangsverein in New-York, der Lieberkranz und viele Musiker brachten ihm eine Trauermusik. Alle Musikalienhandlungen und die Claviergeschäfte hatten ihre Pöndlungen geschlossen.

Vermischtes.

— In Stralsund wird eins der Dramen unseres Mitarbeiters Peter Lohmann „Der Eiferer“ in kürzester Zeit zur Aufführung vorbereitet.

— In New-York ist eine neue Theater-Zeitung erschienen: „The Stage“ (Die Bühne), die aber in ihrer Probenummer mehr versprochen haben soll, als sie wirklich hält.

— Einer Zeitungs-Notiz zufolge bestehen gegenwärtig in Berlin nicht weniger als 84 Männergesangsvereine, und dabei zweifelt der betreffende Correspondent noch immer an der Vollständigkeit des von ihm gegebenen Verzeichnisses.

— Um die Directorstelle an dem neuerrichteten Conservatorium der Musik in Palermo zu besetzen, wurde der Concurrs ausgeschrieben. Unter anderen Bewerbern meldete sich auch der Operncomponist Petrella, und da die Ernennungs-Commission von einem Jeden eine Compositionsprobe im strengen Style verlangte, erhielt derselbe den Auftrag, einen Canon und eine Doppelfuge auszuführen. Petrella aber, sobald ihm dies mitgetheilt wurde, nahm, wie er sagte, aus Indignation sein Gesuch wieder zurück und dies Verfahren giebt verschiedenen Blättern Veranlassung, ihre sehr getheilten Ansichten darüber laut werden zu lassen. Indem nämlich die Einen behaupten, eine solche Arbeit wäre für Petrella eine zu harte Noth gewesen, meinen die Anderen, es sei von der Commission unrecht, einem als Operncomponisten bekannten Manne eine solche Arbeit zu übertragen.

— In Italien, und besonders in Florenz und Lucca, findet deutsche Musik immer mehr und mehr Eingang. Fast in allen Concerten nimmt dieselbe den ersten Platz ein. So sind z. B. in den drei letzten Prüfungsconcerten des Florentiner Musikinstituts als vorzüglich gelungen die Ausführungen folgender Werke belobt worden: Die Ouverturen aus „Zauberflöte“ und „Coriolan“, Symphonie (Op. 95) von Haydn, zwei Gesangs-Nummern aus der „Schöpfung“ und eine desgleichen aus den „Jahreszeiten“, Ave Maria von Cherubini, sowie von Instrumentalsätzen: Spohrs Ronett, die Sonate op. 24 von Beethoven für Pianoforte und Violine und ein Concert für Violine von Vieuxtemps. Die Quartettgesellschaft in Florenz kündigte zum 11. d. M. eine Matinee an, in welcher unser Landsmann Th. Ritter das Emoll-Trio (Op. 66) von Mendelssohn und das Rondo brillant (in Es dur) von Weber spielen soll. Auch für die Folge werden Compositionen von Beethoven (Op. 4 und 74), von Hummel (Septuor) und Spohr (Doppelquartett Op. 65) da-

selbst vorbereitet. — Desgleichen kamen in den Concerten der Quartettgesellschaft in Lucca Tonwerke für Quartett und für Pianoforte von Beethoven, Mendelssohn und Chopin, so wie das Concert von Weber und die Coriolanouverture zur Aufführung. Man ersieht daraus, daß auch den Italienern der frühere, sinnlose Kling-Klang und Sing-Sang nach und nach langweilig zu werden beginnt, und sie sich nach gesünderer Geisteskost sehnen. Glück zu diesem heilsamen Umschwunge jenseit der Alpen!

— So eben ist der neunte Jahresbericht des Wiener Männer-Gesangsvereines erschienen, verfaßt von dem derzeitigen Schriftführer desselben, Dr. F. v. Billig. Die Brochure enthält die Facta des verflossenen Jahres. Die Darstellungsweise, der leichte, faßliche und anziehende Styl, welcher zuweilen selbst mehr oder minder poetischen Anflug nimmt, macht diesen Jahresbericht zu einer ganz angenehmen Lecture. Mit besonderem Vergnügen wird der Leser ersehen, daß der Wiener Männer-Gesangs-Verein sich gern allüberall theilte, wo es galt Deutschlands dahingeschiedene große Künstler und Dichter zu ehren. Nicht nur, daß der Verein, nach wie vor, vor Allem seine Thätigkeit dem von ihm ins Leben gerufenen Schubert-Fonde zuwendete, an dem sich selbst das ferne St. Petersburg, nach dem Beispiele der Großfürstin Helena, theilte, und welcher bereits bis auf 14,000 fl. angewachsen ist, so wurden in diesem Jahre ebenfalls Beiträge entrichtet zu Denkmälern für Marschner und Uhlend. Auch wohlthätige Zwecke hat der Verein, wie in vergangenen Jahren, so heuer verfolgt. Unter den vielen Concerten und sonstigen Aufführungen nehmen wol die beiden großartigen Volksconcerte im Prater am 31. Mai und 19. Juli die ansehnlichste Stelle ein. Sodann verdienen Erwähnung die brillanten Vereinsconcerte im großen Meubentensaale am 14. December und 15. März, die Fest-Liedertafeln, so wie die großen Sängerfeste außerhalb Wiens, namentlich in Stockerau, Debenburg und Preßburg, an denen sich der Verein mehr oder minder zahlreich theilte. — Als Beispiel des fröhlichsten ausgelassensten Humors verweisen wir die Leser auf die wirklich piquante Darstellung des vom Vereine begangenen Faschings- oder Narren-Abends vom 2. Februar (S. 12 ff.). Das Büchlein, schon eine angenehme Gabe für Leser überhaupt, erregt gleichfalls, wie man sieht, in kunsthistorischer Beziehung Interesse. Aus den Programmen ist im Ganzen ein gutes Streben ersichtlich; nur machen wir den Verein darauf aufmerksam, mit noch größerer Unparteilichkeit die hervorragenden Erscheinungen zu berücksichtigen. Es war uns auffällig, manches Derartige geradezu ignoriert zu sehen. —

Literarische Anzeigen.

Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Beethoven's Quartette

für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.

Kritisch durchgesehene, überall berechnete Ausgabe.
Stimmen. Einzel-Ausgabe. Nr. 1—17.

Nr.	St. Nr.	Nr.	St. Nr.
1. Fdur. Op. 18. Nr. 1 n. 1	—	9. Cdur. Op. 53. Nr. 3 n. 1	3
2. Gdur. - 18. - 2 n. - 24	—	10. Esdur. - 74. . n. 1	—
3. Ddur. - 18. - 3 n. - 27	—	11. Fmoll. - 95. . n. - 27	—
4. Cmoll. - 18. - 4 n. - 27	—	12. Esdur. - 127. . n. 1	12
5. Adur. - 18. - 5 n. - 27	—	13. Bdur. - 130. . n. 1	12
6. Bdur. - 18. - 6 n. - 24	—	14. Cismoll. - 131. . n. 1	15
7. Fdur. - 59. - 1 n. 1	12	15. Amoll. - 132. . n. 1	12
8. Emoll. - 59. - 2 n. 1	—	16. Fdur. - 135. . n. 1	—

Nr. 17. Grosse Fuge. Bdur. Op. 133. n. 27 Ngr.

Nr. 15 und 16 können vorläufig einzeln nicht abgegeben werden.

Sämmtliche Quartette in vier brochirten Bänden n. 16 Thlr. 21 Ngr.
(Jede Stimme bildet einen Band.)

Dieselben in vier eleganten Sarsenet-Bänden mit
Golddruck n. 18. Thlr. 15 Ngr.

Leipzig, den 1. October 1863.

Breitkopf und Härtel.

Im Verlage von **Gustav Heckenast** in Pest ist erschienen:

Symphonie in D moll für grosses Orchester

von

Robert Volkmann.

Op. 44.

- 1.) Partitur Pr. 4 Thlr. 20 Ngr. od. 7 fl. Oe. W.
- 2.) Orchesterstimmen compl. Pr. 8 Thlr. od. 12 fl. Oe. W.
- 3.) Orchesterstimmen einzeln:
Violino I Pr. 20 Sgr. od. 1 fl. Oe. W.
Violino II
Viola
Cello
Basso
à 15 Sgr. od. 75 Kr. Oe. W.
- 4.) Clavierauszug à 4 mains eingerichtet vom Componisten 2 Thlr. 20 Sgr. od. 4 fl. Oe. W.

Im Verlage von **Rob. Forberg** in Leipzig erschien soeben und ist durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

Zabel, C., Jubel-Marsch zur Feier der Völkerschlacht b. Leipzig f. Pfle. Mit Pracht-Titelblatt in Farbendruck. Pr. 7 1/2 Ngr.

Dieser Marsch wird bei den Feierlichkeiten in Weimar, Gotha, Breslau, Braunschweig und in mehreren andern Städten aufgeführt.

Leipzig, den 23. October 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Zeitschrift 2 Ngr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-,
Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Erantwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhn in Prag.
Schubert'sche Buchh. in Zürich.
Walter Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 17.

Neunundfunzigster Band.

B. Wehrmann & Comp. in New York.
F. Schott'sche Buchh. in Wien.
Hud. Schmidt in Warschau.
C. Schöfer & Morabi in Philadelphia.

Inhalt: C. F. Weitzmann, Geschichte des Clavierspiels und der Claviercom-
position. (Schluß.) — Correspondenz (Leipzig, Berlin, Wien.) — Kleine Mittheilung
(Tagesgeschichte). — Literarische Anzeigen.

Kunstgeschichte.

C. F. Weitzmann, Geschichte des Clavierspiels und der Clavier-
composition. Mit einer Musikbeilage, enthaltend Composition-
nen von Cl. Merulo, G. Frescobaldi, B. Pasquini und
anderen älteren Meistern. Stuttgart. J. G. Cotta. 1863.
S. XVI und 244.

(Schluß.)

Rameau's neues System der Harmonielehre, zufolge
dessen die dissonnirenden Accorde, als nunmehr selbständig, grö-
ßere Freiheit in der Verwendung erhielten, führte auch u. A.
die Claviercomponisten zur Einführung der volleren Accorde
statt der sonst üblichen reellen Mittelstimmen. Daraus aber
entwickelte sich das Aufgeben des strengen contrapunc-
tischen Orgelstyles und die Behandlung des Cla-
viers in freierem, gefälligerem Style. Ja, man ver-
langte sogar schon, daß die Composition auf irgend einem
sinnvollen Gedanken beruhen sollte, wie Mattheson
1739 es auch in seinem „Vollkommenen Capellmeister“ ausdrück-
lich betont. „In den Sonaten muß eine gewisse Complaisance
herrschen, die sich zu allem bequemt, und womit einem jedem Zu-
hörer gedient ist. Ein Trauriger wird was Klägliches und
Mitleidiges, ein Wollüstiger was Niedliches, ein Zorniger was
Heftiges u. s. w. in verschiedenen Abwechselungen der Sonaten
antreffen. Solchen Zweck muß sich auch der Componist bei sei-
nem adagio, andante, presto etc. vor Augen setzen: so wird
ihm die Arbeit gerathen.“

Als eigentlicher Reformator des Clavierspiels aber ist
Carl Phil. Emanuel Bach zu betrachten. Mit reicher
Phantasie begabt, jedoch überzeugt, daß die Kunst des Contra-
punctes durch seinen Vater zu möglichster Vollenbung geführt
sei, brach er sich eine andere Bahn, indem er dem Clavierspiele
eine neue Richtung gab. „Er beschäftigte sich demnach ganz
besonders mit den Grundsätzen des „Accompagnements,“ nach
welchen eine hervortretende Hauptmelodie zwar harmonisch un-
terstützt, jedoch nicht von eben so bedeutenden selbständigen
Stimmen umgeben wird, ergründete den Charakter der leicht-
verhallenden Töne des Clavichordes, ließ in seinen in diesem
Sinne geschaffenen Compositionen melodisch und rhythmisch an-

sprechende Melodien auftreten, auf die mannigfaltigste Weise ge-
brochene oder arpeggierte Accorde ertönen, effectvolle und doch
leicht ausführbare Passagen dahin rollen, die schlichteren Töne
des Clavichordes oft durch Vorschläge, Morbenten und Triller
mehr hervortreten und trachtete vorzüglich dahin, durch seine
Compositionen sowohl, wie durch seine Vorträge auf das Ge-
müth der Zuhörer zu wirken. Die Form, welche er in seinen
zahlreichen, zum Theil auf eigene Kosten herausgegebenen Cla-
viercompositionen am meisten und glücklichsten bearbeitete, war
die der Sonate, und er war es, welcher in beharrlicher Aus-
dauer dieselbe endlich zu einem aus drei Sätzen bestehenden
Constitut gestaltete, deren erster, in oben erwähnter Sonaten-
form, den Zuhörer zum Vertrauten eines warm und lebendig
ausgesprochenen Seelenzustandes macht, während der zweite,
das Adagio oder Andante, jene Gemüthsstimmung im Gegen-
satz zu den beiden anderen in ruhigerer Auffassung beleuchtet,
und der dritte, das Finale oder Rondo, dieselbe eindringlich und
wiederholt in gesteigerter Bewegung zum Ausdruck bringt. Ein
charakteristischer Hauptgedanke in der Haupttonart ist der
Träger des ersten Satzes, ein gegensätzliches zweites Thema
ist in demselben jedoch noch nicht vorhanden, es wird durch den
modulatorischen Gegensatz ersetzt, indem die bewegteren
Gänge des ersten Theils der Sonate sich nach der Tonart der
Oberdominante, oder bei Sätzen in einer Molltonart auch nach
der parallelen Durtonart wenden und denselben darin beschließen;
der zweite Theil wird sodann nach einer thematischen Bearbei-
tung der vorhergehenden Motive und nach der Wiederkehr des
Hauptgedankens ähnlich wie der erstere fortgeführt, nunmehr
aber in der Haupttonart beendet. Ebenso gab Emanuel Bach
dem „Rondo“, in welchem das Hauptthema in der Hauptton-
art nach verschiedenen modulirenden Zwischensätzen drei Mal
oder öfter noch wiederkehrt, zuerst die Ausdehnung und Selbstän-
digkeit eines für sich bestehenden verständlichen Constitutes. Wir
finden dergleichen in seinen sechs Sammlungen von Clavierso-
naten, Rondos und freien Phantasien. Emanuel gebraucht
bald den zwei-, bald den drei- und vierstimmigen Satz zur Fort-
führung seiner Ideen, unterstützt zuweilen eine Hauptmelodie
nur durch die Bassstimme, giebt aber oftmals dem Claviere
auch vollere und kräftigere Accorde zur Ausführung.“

Ebenso förderlich, wie durch seine lebensfrischen Compo-
sitionen, wirkte Emanuel Bach auf das Clavierspiel auch in
poetischer Hinsicht durch sein Beispiel, seinen Unterricht, und be-

sonders durch sein berühmtes Werk: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.“ In demselben behandelt er die Regeln des Fingersatzes (nach den Grundsätzen seines großen Vaters), die Ausführung der verschiedenen Manieren oder Verzierungen, den guten Vortrag, die Haltung der Hände u. s. w. Im zweiten Theile dieses Werkes, — welcher die Lehre vom Accompagnement und der freien Phantasie zum Gegenstand hat, enthält die Einleitung folgende Worte, welche wir besonders deshalb anführen wollen, weil sich dieselben auch auf unsere jetzige Zeit anwenden lassen, und so manchen Herren beweisen können, daß Emanuel Bach wol — seiner Zeit gemäß — einen Zopf trug, keineswegs aber ein Zopf war. „Der heutige Geschmack (sagt er nämlich) hat einen ganz anderen Gebrauch der Harmonie als vormals eingeführt. Unsere Melodien, Manieren und der Vortrag erfordern daher oft eine andere Harmonie, als die gewöhnliche. Diese Harmonie ist bald schwach, bald stark, folglich sind die Pflichten eines Begleiters heut zu Tage (2. Aufl. 1797) von einem weit größeren Umfange als ehemals, und die bekannten Regeln des Generalbasses wollen nicht mehr zureichen und leiden auch oft eine Abänderung.“ Und weiterhin: „Durch eine richtige Kenntniß und einen muthigen Gebrauch der Harmonie wird man Meister aller Tonarten, und erfindet sodann auch in galanten Styl Modulationen, die noch nicht dagewesen sind. Auf eine gefällige und überraschende Weise kann der gebildete Musiker sogar auch in gearbeiteten Stücken moduliren, wohin er will, denn „Klugheit, Wissenschaft und Muth leiden keine solche eingeschränkte Ausweichungen, dergleichen unsere Alten vorschrieben.“

Emanuel Bach zog es bis zu seinem Tode (1788) noch vor, auf einem guten Clavichorde zu spielen, obwohl die von Silbermann um das Jahr 1746 erfundenen Fortepianos in Flügelform schon ziemlich allgemein beliebt waren. Die tafelförmigen Instrumente mit gleichem Mechanismus wurden zuerst um 1758 von Friederici in Gera gebaut, und hießen anfänglich Fortbien, zum Unterschiede von jenen Instrumenten.

Wie jeder vorwärtstrebende Geist hat auch Eman. Bach von den Kritikern s. B. viele Kränkungen erfahren; sie warfen ihm seinen „leichten, ungelehrten Styl“, und seine „als Härten erscheinenden“ harmonischen Kühnheiten vor. Nil novum subter solem! Allein das Gift jener Zoplasse ist im chemischen Kolben der Zeit in Nichts verdunstet, während Em. Bach's Verdienste um das Clavierspiel immer höhere Würdigung fanden; jene sogenannten „Härten“ aber den späteren großen Meistern zu Mustern dienten, und in unsere Harmonielehre aufgenommen sind. Sapienti sat!

Noch freiere Behandlung der Form findet sich in den sogenannten „galanten“ (d. h. modischen) Compositionen eines anderen Sohnes vom großen Bach, nämlich Johann Christian's oder des englischen Bach (unter welchem Namen er bekannter ist). In den Sonaten desselben zeigt sich zum ersten Male, außer dem Hauptsatz, auch noch ein sehr bestimmt ausgesprochener Nebensatz, so daß wir in dieser Art und Weise schon die später von Mozart festgestellte Sonatenform erkennen.

Der Verfasser schließt die erste Abtheilung der Geschichte des Clavierspiels mit einer sehr interessanten, übersichtlichen Charakteristik der in den älteren Compositionen vorkommenden Tanzformen, nämlich der Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Menuet u. s. w.

Die der streng ernsten Fuge entgegengesetzte, vorzüglich von Eman. Bach entfaltete, freier sich bewegende Sonate ward für die folgende Generation der Claviercomponisten zur

maßgebenden Form. Haydn und Mozart erkannten beide den Genannten als ihren Vorgänger und Lehrer an, und vollendeten, was er angefangen. Populair und anschaulich schildert der Verfasser die Entwicklung des neueren Pianofortespiels (Mozart bediente sich zu seinen Vorträgen vorzugsweise derartiger von G. A. Stein verbesserter Instrumente) durch die genannten Meister der Kunst. Sehr interessant sind u. A. die wörtlich angeführten Bemerkungen Mozart's (aus seinen Briefen) über die zu schnellen Tempi des Abts Vogler und Abts Sterkel, — woraus der Verfasser ganz richtig folgert, daß Mozart „seine Compositionen nicht in zu schnellem Tempo, sondern stets mit dem innigsten Ausdrucke und feinsten Geschmacke“ vorgetragen wissen wollte.

Mozart verdankt die Claviersonate ihre heutige ausgebreitete Form, sowie er ihr einen bedeutenderen Inhalt verlieh. Noch mehr aber reformirte er die Clavierconcerte, so daß er fast als deren Begründer anzunehmen sein dürfte.

Zu derselben Zeit, wie Mozart in Wien, wirkte Clementi in London, obschon in anderem Sinne. Dittersdorf faßte die Parallele zwischen dem Spiele dieser beiden Meisterkünstler vortrefflich in wenigen Worten ab: „In Clementi's Spiel herrscht bloß Kunst, in Mozart's aber Kunst und Geschmack.“

Durch Mozart's Spiel, sowie durch seine Claviercompositionen war besonders der wärmere Vortrag, der leichtere Fluß und die feinere Abrundung der Passagen zur Entfaltung gekommen. Clementi ließ sich die Entwicklung der brillanten Technik, der ganzen von ihm so außerordentlich erweiterten Claviervirtuosität angelegen sein, und dieses bezweckt denn auch vorzüglich sein Hauptwerk: der berühmte „Gradus ad Parnassum.“ „Die Finger werden unabhängig von einander gemacht, ihre gleichmäßige Kraft und Ausdauer befördert und beide Hände in Terzen- und Sextengängen, in rollenden und wogenden Passagen, in gebrochenen Accorden und Octavengängen ausgebildet. In der Stravaganza, Ex. 94, treten drei Noten gegen zwei auf, in der Bizarria, Ex. 95, wird die Quintole durchgeführt; der Canon giebt Gelegenheit, die linke und rechte Hand völlig gleichmäßig zu beschäftigen, und in claviermäßig gesetzten Fugen wird der Spieler auf die Bedeutung der Mittelstimmen aufmerksam gemacht; das Wechseln der Finger bei wiederholten Noten, das Kreuzen der Hände, die Tonleitern, Triolen, Vorschläge, Doppelschläge und Triller finden in den interessanten Construktionen, von denen oft mehrere eine zusammenhängende Suite bilden, ihre Uebungen, deren Form zuweilen schon in das dramatische Gebiet hinüberschweift, wie in der Scena patetica, Ex. 39.“

Unter den Zeitgenossen der Genannten führt der Verfasser als sich ihnen anschließende Virtuosen und Conserer, Steibelt, Düssel, Plehel, den Prinzen Louis Ferdinand von Preußen, Wölfl, Wanhal, Kuhlau und einige Andere als besonders ausgezeichnete an.

Aus der Schule Clementi's gingen Cramer, Berger, Klengel und Field hervor, welche ihrerseits wiederum die Kunst der brillanten Technik auf ihre Schüler vererbten: Greulich, Taubert, Dorn, Löschhorn, Felix Mendelssohn, Edert u. A. erglänzten als Zöglinge Berger's und Klengel's. — Von den Schülern Field's, — des Begründers der Clavierdichtungen elegischen Inhalts, — führt Weizmann nur den alleinigen Carl Mayer an.

Diese Angabe möchte indeß doch noch eine Vervollständigung erheischen. Aus den Mittheilungen Sachkundiger wissen wir, daß Dubucque in Moskau von Field für seinen besten Schüler gehalten wurde, so wie, daß in Petersburg in den

zwanziger und dreißiger Jahren Gliska als Schüler Carl Mayer's gegläntzt hat.

Wir kommen nunmehr zu denjenigen Epochen, in deren geschichtlicher Rubricirung wir mit Weizmann, wie schon zu Anfang gesagt worden, nicht ganz übereinstimmen.

Beethoven war, unserer Ansicht nach, unbedingt ein Nachfolger Haydn's und Mozart's, und gehört somit, was das eigentliche Clavierspiel betrifft, der Wiener Schule an. Aber die Kunst hatte bis dahin ein eigenes Sommerleben geführt, — man möchte sagen ein Still- oder Gelehrten-Leben, — und in ihrer Entwicklung sich allenfalls vom modischen Geschmacke der Zeitgenossen, keineswegs aber von den socialen Eindrücken leiten lassen. Bei Beethoven hingegen sehen wir zum ersten Male den vollen unmittelbaren Einfluß des historischen Dramas der Menschheit auf den Künstler auch in seinen Productionen hervortreten. Es ist, als wollte er die Erregtheit seiner thatkräftigen Zeit in Tönen wiedergeben, und dies führte unwillkürlich zu einer Regeneration, zu einer kolossalen Erweiterung der bisher bestehenden Satz-Formen und harmonischen Wendungen. Die Sonate wurde demgemäß von den Fesseln der seither einzig üblichen Modulationen und Cadenzen ihrer Einzeltheile befreit; sie bewegte sich nunmehr ungehindert im vollen Bereiche der Töne, und folgte in der Vor- und Durchführung der Motive, nicht mehr dem bloßen Herkommen, sondern der Gefühls-Abicht des Componisten. An die Stelle der zierlichen, leicht hinschwebenden Menuet, trat das wild-humoristische Scherzo; auch das spielselige Andante con variazioni verschwand zuletzt, um dem innigsten Seelenausdrucke eines großartigen Adagio oder Larghetto Platz zu machen, — worauf statt des heiteren Rondo das stürmische, bald jubelnde, bald leidenschaftliche Finale folgte.

Diese Form wurde gar bald die überwiegende, und selbst noch von den Zeit- und Mitgenossen des großen Meisters mehr oder minder angenommen; ja wir sehen dieselbe sogar bei Hummel, dem unmittelbaren Schüler Mozart's, deutlich hervortreten, wenn schon der Grundzug seiner Compositionen plastische Ruhe ist, die sich höchstens bis zur lyrischen Klage versteigt.

Alle neueren und neuesten Schulen sind aus diesem Grunde Nichts als die Verschmelzung der Wiener (resp. Beethoven'schen) und der Londoner (Clementi-Cramer'schen) Schulen: der großartigen Form, sowie der geistigen Tendenz der ersteren schloß sich die brillante Technik der letzteren an. Die Verschiedenheit aber dieser neueren und neuesten Schulen entsprang aus ihren Bestrebungen bald die eine, bald die andere der so eben genannten drei Grundlagen zu entwickeln. Die eine betrachtet die möglichst vollkommene Technik als das Ziel des Clavierspiels, ohne sich um eigentliche Gedanken viel zu bekümmern; die andere dagegen sieht die plastische Schönheit der strengen Form, in welche sie aber würdige Gedanken kleidet, als ihre Kunstaufgabe an; die dritte endlich ist überzeugt, nur auf dem einmal angebahnten Wege der geistigen Tendenz fortschreiten, und zwar die Grundzüge, aber nicht die fesselnden Einzelheiten der gegebenen Form festhalten zu müssen. —

Eine solche Auffassung, glauben wir, hätte zu einer richtigeren geschichtlichen Eintheilung geführt, und manche Ansicht des Verfassers mehr oder minder modificirt, auch wol im Allgemeinen die Darstellung der neuesten Epoche noch klarer und faßlicher machen können. Selbst der Culminationepunct des Clavierspiels, wie des Clavierstils, nämlich die von uns als Refutatio der möglichst entwickelten geistigen Tendenz angeführte Em-

ancipation der Form durch Fißt hätte zufolge einer solchen logisch entfalteten Auffassung, wie wir meinen, noch mehr und allgemeinere Würdigung und Anerkennung gefunden, statt daß die Art und Weise, wie Weizmann dieselbe darstellt, leicht zu falschen Schlüssen und zu Streitigkeiten, welche der Kunst eher hinderlich als förderlich sind, führen kann.

Ist es uns gestattet noch einige Einzelheiten zu berühren, so möchten wir zunächst auf einige Namen aufmerksam machen, die, der beabsichtigten Vollständigkeit wegen, vielleicht ebenfalls eine Erwähnung hätten finden können. Wir nennen u. A. Leibesdorf, Niem, Lauska. Um so mehr, als in dem Werke uns, aus den neuesten Epochen, mitunter Namen begegnet sind, welche in einer so würdevollen kunstgeschichtlichen Darstellung anzutreffen wol manchen Leser befremden dürfte. Außerdem sind uns auch einige kleine Unrichtigkeiten aufgefallen. Steibelt ist bedeutend später als im Jahre 1823 gestorben; da er noch zu Anfange der dreißiger Jahre in Petersburg, ob schon ziemlich vergessen, gelebt hat. Clara Schumann ist öffentlich früher aufgetreten als 1835, denn schon zu Pfingsten 1832 war sie von ihrer ersten größeren Kunstreise (nach Paris) zurückgekehrt. Robert Volkmann ist Sachse und lag schon 1837 als herangereifter Jüngling in Leipzig seinen musikalischen Studien ob; er ist demnach bei weitem früher als im Jahre 1830 geboren. Anton Rubinstein ist nicht Hospianist. Dandke lebt schon seit ungefähr fünfzehn Jahren, Jean Vogt seit zwei Jahren nicht mehr in Petersburg. Ersterer hielt sich bis zum vergangenen Jahre in Brüssel auf, und siedelte alsdann nach Paris über. Letzterer scheint Dresden zu seinem bleibenden Aufenthalte gewählt zu haben. —

Abgesehen von diesen Kleinigkeiten, so müssen wir Weizmann's Werk als die Frucht langjähriger, mühevoller Vorstudien anerkennen, welche, weil sie die größte Selbstaufopferung und nicht geringe Höhe allgemeiner Bildung erfordern, unwillkürlich uns Achtung vor dem Kunstforscher abzwängen. Ist aber an und für sich schon der behandelte Gegenstand von größtem Interesse für den Kunstfreund, so gebührt dem Verfasser auch noch das Verdienst der populären, leicht anschaulichen Darstellungsweise, die selbst denjenigen Lesern Sympathie einzuflößen im Stande ist, welche durch den leichten Fenilletonstyl unserer Zeit verführt, nicht mehr an härtere Kost gewöhnt sind. Weizmann's Schreibart ist übrigens äußerst fließend, einnehmend, und dabei prägnant. Die Ausdrücke, welche er zur Charakteristik von Persönlichkeiten und Schulen anwendet, sind von abgerundeter Kürze, stets treffend, oft neu und originell.

Fein und tiefgedacht z. B. erweisen sich die Bemerkungen des Verfassers über Clementi, Field, Hummel, über das stete Dasein geistiger Einheit in den dramatischen Trilogien oder Tetralogien, als welche sich alle Tonwerke Beethoven's belunden. Besonders klar und geistreich schildert Weizmann die jederzeit folgeredite Entwicklung der Kunst und ihrer Formen in wenigen gebrängten und doch vollwichtigen Zeilen.

„Alle epochemachenden, schöpferischen Meister bringen nicht nur die herrschende Richtung ihrer Kunst zum Abschluß, sondern legen auch den Grund zu der ihnen unmittelbar folgenden Periode. So enthalten die kleineren Suiten, einige der „30 Variationen“ und andere Werke Sebastian Bach's, obgleich sie noch mit contrapunctischer Strenge die Selbstständigkeit aller daran theilnehmenden Stimmen bewahren, dennoch schon die Grundzüge eines Clavierstils leichteren Charakters, und Emanuel Bach zeigt oftmals deutlich das Streben, seiner subjectiven Stimmung einen bestimmten Ausdruck zu verleihen. Ebenso finden wir bei den ihm folgenden Jhrilern Mozart, Cle-

menti, Hummel u. A. schon Uebergänge in den von Beethoven zur Vollendung gebrachten dramatischen Instrumentalstyl, und Beethoven's letzte Werke enthalten bereits die Grundlage des nach ihm besonders cultivirten romantisch-phantastischen Styles.

Beim Beginne einer neuen Periode bilden sich jederzeit zwei Parteien. Die Anhänger der einen suchen mit aller Anstrengung die Kunst in den Grenzen der früheren Periode zu erhalten. Nur vertraut mit den Regeln und Formen der älteren Richtung sieht ihre Trägheit in den Schöpfungen erfindungsreicher Geister nur Willkür und Formlosigkeit. Mit frischerem Jugendmuth dagegen kämpft die dem Fortschritte huldigende Partei für die Rechtmäßigkeit und Gemeingültigkeit der von ihren Vorbildern aufgestellten Freiheiten, und ihrer energischen Ausbauer verdanken wir allein die allmähliche Erweiterung und Bereicherung unserer Harmonie- und Formenlehre. Wenn Beethoven zuweilen die vor ihm nicht benutzten kühnsten Modulationen wagt, so ist darin keine Willkür, sondern ein tieferes Erfassen der natürlichen Verwandten einer Tonart zu erkennen. Ebenso kann nur die anmaßendste Ignoranz seine großartigen, sich organisch vor uns ausbreitenden letzten Compositionen als „formlos“ bezeichnen. Nur der noch nicht gebildete, rohe und unbeseelte Stoff, oder auch das Einheit- und zusammenhanglose, unverständliche Nachwerk eines geistlosen Stämpers kann uns als „formlos“ erscheinen. Beethoven aber beherrschte und bildete den Stoff, wie keiner seiner Vorgänger. Für den idealen Inhalt seiner Gedanken fand er stets die diesem am meisten entsprechende äußere Form, und wenn er in seinen Instrumentalbramen statt einer Episode zuweilen mehrere auftreten läßt, so stehen diese jederzeit im nothwendigen inneren Zusammenhange mit einander; sie bringen oftmals die greßten und überraschendsten Contraste hervor, verwischen aber niemals die harmonische, charakteristische Grundfarbe seiner ergreifenden Condichtungen.

Zuweilen dünkt es auch den Mitlebenden eines seine Zeit beherrschenden großen Meisters zu gewagt, die von ihm zu schwindelnder Höhe ausgeführte Bahn ebenfalls zu verfolgen, und erst den späteren Kunstjüngern, die mit seinen Werken aufgewachsen und vollkommen vertraut geworden sind, ist es vorbehalten, sich ihm als Epigonen anzuschließen. Seine Zeitgenossen suchen sodann eine von ihm unbeachtet gelassene Richtung einzuschlagen, um in anderer Weise günstige Erfolge ihrer Arbeit zu erringen.“

Wir heben noch die Charakteristiken Czerny's und der Wiener Schule heraus; Moscheles', dem das Clavierspiel „größere Kraft und Mannigfaltigkeit des Anschlags“ verdankt; Weber's, als weiteren Ausbildners des lebendig dramatischen Styles; Mendelssohn's, welcher der „nur auf äußersten Effect berechneten Concert- und Salonmusik eblere Richtung gab, indem er seinen ansprechenden, im reinsten Clavierstyle geschriebenen Compositionen zugleich einen Inhalt verlieh, der den liebenswürdigen, gebildeten Musiker jederzeit erkennen läßt.“

Sehr treffend und wahr, — obschon eben deshalb betrübend für die Kunst, — ist das, was Weizmann von der modernen, französischen Schule und deren Nachahmern sagt: „sie äßten den bereits blasirten Gaumen der Clavierspieler anfangs mit neuen und piquanten Schwierigkeiten, begnügten sich sodann den Musikervergünstlingen“ (diesen Ausdruck finden wir neu, aber sehr prägnant) „die süßesten Federbissen vorzusetzen, und gaben endlich in jedem Sinne des Wortes den Geist auf.“ Und etwas weiter: „Die Beschäftigung mit verglei-

chen geistlosen Productionen der Mode stumpft den Sinn des Schülers für jede ernstere, werthvollere Arbeit ab, ohne seine technische Fertigkeit in irgend einer Weise zu befördern.“

Poetisch sind die Schilderungen der Geistesrichtung von Chopin und Schumann, treffend nuancirt die Bestrebungen der jetzigen drei deutschen Schulen: „Nach dem Tode Robert Schumann's vereinigte sich eine Anzahl von Schülern und Verehrern desselben zu einer Partei, welche ihn als den Gipfel der „neuro-mantischen Musik“ bezeichnete, jeden weiteren Fortschritt aber verwarf und als unkünstlerisch darzustellen sich bemühte. Diese „Schumannianer“ sind der Meinung, ihr Ideal habe die alten, unantastbaren classischen Formen niemals verletzt, sondern nur mit neuem Inhalte erfüllt. Ihre Gegner aber, die Jünger der „neu-deutschen Schule“, welche Franz Liszt zu ihrem Führer erwählten, halten jeden vernünftigen Fortschritt in der Harmonik und jede sinnige Umbildung der Kunstformen für gerechtfertigt. Eine dritte, die sogenannte „classische Partei“ endlich verachtet alle auf dem Gebiete der Melodik, Harmonik und Metrik seit Sebastian Bach gemachten Fortschritte und möchte, chinesischen Reformatoren gleich, uns in die „gute alte Zeit“ zurückschrauben, und die Compositionslehre auf den Gradus ad Parnassum des für seine Zeit höchst verdienstvollen Fux beschränken.“ Es ist ferner Weizmann als ein besonderes Verdienst anzurechnen, daß er sich entschlossen hat, seine Darstellung bis auf die Gegenwart fortzusetzen, und auch das Tagesleben in dieselbe aufzunehmen, im Gegensatz zu so vielen früheren Historikern, eine Klärung darin nicht erst der Zeit überlassend. Aus diesem Grunde dürfen wir es ihm auch nicht allzusehr zum Vorwurfe machen, daß er, seinen Sympathien sich unwillkürlich hingebend, hin und wieder den objectiven Standpunkt des kritischen Historikers verläßt, und in seinen Schilderungen die individuelle Vorliebe für Einen oder den Anderen stärker hervortreten läßt.

Die beigegebenen Notenbeispiele, mit großem Verständnisse gewählt, bringen den allmählichen Fortschritt der Claviertechnik zur klarsten Anschauung. Besonders interessant erscheint uns die historische Zusammenstellung der Spielarten aus verschiedenen Epochen.

Zum Schlusse können wir nur wiederholen, was wir bereits im Eingange bemerkten, daß der Gesamteindruck des Weizmann'schen Werkes als ein höchst erfreulicher zu bezeichnen ist. Durch dasselbe ward in der That für ein unbearbeitetes Gebiet der Kunstgeschichte die Bahn gebrochen, — zum Theil sogar auch schon bedeutend geebnet. Unwillkürlich aber erwächst daraus zugleich der Wunsch, es möchte bald auch Jemand sich finden, der sich einer verwandten Aufgabe unterzöge, und mit gleichem Verufe und in ähnlicher, populärer und geistreicher Weise, wie Weizmann die Clavierliteratur, ein anderes Gebiet behandelte, für welches bisher noch weniger vorgearbeitet ist: Die Geschichte des Violinspiels und der Literatur desselben. — Die Dedication des Werkes hat einer unserer kunstsinigsten Fürsten, der Fürst zu Hohenzollern-Hechingen angenommen. Del Arco.

Correspondenz.

Leipzig.

Das zweite Abonnementsconcert im Saale des Gewandhauses am 15. d. M. stand in Hinsicht der Eintheiligkeit des Pro-

gramms entschieden, theilweise aber auch in Betracht des Werthes der vorgeführten Compositionen und Leistungen dem vorhergehenden nach. Es brachte im ersten Theile: die Symphonie Nr. 4 von Schumann, Arien von Benedict und von Mozart („Der Hölle Rache“), vorgetragen von Frä. E. Parepa, und Clavierwerke von Louis Brassin, ausgeführt von dem Componisten. Den zweiten Theil füllte: „Kampf und Sieg“ Cantate von E. M. v. Weber für Soli, Chor und Orchester. Die Einzelpartien wurden von Frä. Parepa und den H. H. Wiedemann und Wadwig vorgetragen. Können wir auch von unserem Standpunkte eine solche Zerrissenheit nicht beifällig aufnehmen, so bietet sich doch im vorliegenden Falle eine Entschuldigung für diese Zusammenstellung in zufälligen äußern Veranlassungen, welche eben nicht immer sich umgehen lassen. Wenn wir die durchweg meisterhafte Ausführung der frischen, lebenskräftigen, so Herz wie Geist anregenden Schumann'schen Symphonie ausnehmen, so gebührt die Palme dieses Abends unstreitig dem Londoner Gaste. Die zum ersten Male hier vorgeführte Arie von Benedict — welche uns abermals als beiläufige Lektion in der Sprache Albion's dienen konnte — entbehrt freilich des tieferen Gehalts und belundet Nachahmung neuitalienischer Chablone, hat sich aber dennoch unter der Feder des ursprünglich talentvollen Componisten zu einem geschmackvoller durchgeführten und sinniger instrumentirten Gesangsstücke erhoben, als andere derartige Coloratur-Arien der Neuzeit. Zugleich aber bot sie Frä. Parepa volle Gelegenheit, ihre Reifheit in perlenreichen Passagen, Trillern und sonstigen Verzierungen glänzend zu documentiren. In der Arie der „Königin der Nacht“ kam dagegen vorzugsweise die ungewöhnlich hohe Lage der Stimme zur Geltung. Wir finden uns demnach berechtigt unsere leithin abgegebene Meinung über Frä. Parepa zu bestätigen. Die genannte Künstlerin ist vorzüglich, wir möchten sogar sagen, ausnahmslos Coloratursängerin. Ihre Intonation belundet zumeist große Reinheit und Sicherheit, besonders in den hohen und höchsten Lagen, in welcher letzteren (wir meinen die drei gestrichene Octave) die Stimme zwar, wie sehr natürlich, etwas spitz, aber doch hell und angenehm, gleich Silberglöckchen klingt. Die niederen Register sind verhältnismäßig nicht so kräftig und ausgearbeitet (besonders die tieferen Brusttöne), haben jedoch Fülle und Weichheit genug, um an und für sich dem Gesange eine gewisse Wärme mitzutheilen, welcher dem eigentlichen Vortrage der Künstlerin fehlt. Frä. Parepa ähnelte auch diesmal dieselben Auszeichnungen, und in gleichem Maße ein, wie im ersten Concerte. In Herrn Louis Brassin aus Brüssel, einem ehemaligen Schüler des hiesigen Conservatoriums, lernten wir einen feinen Claviervirtuosen moderner französischer Richtung kennen. Weicher und coquetter Anschlag bei zarten Stellen, Leichtigkeit und große Fingervolubilität mit brillantem, fast schwungvollem Dahinstürmen bei stärkeren Schattirungen des Vortrags zeichnen ihn aus, obwohl er dem Charakterausdrucke wenig und selbst der Correctheit des Spiels nicht immer gleiche Rechnung trägt. Als Componist verrieth er in seinem Concerte (Manuscript) zwar Mendelssohn'sche Grundlagen (wir fanden sogar in einer Figur des Allegros einen Wiederhall der Hauptfigur aus der Hebriden-Overture), dabei aber ein hübsches, sogar nicht ganz gewöhnliches Talent, besonders für effectvolle Instrumentirung. Es tritt jedoch der Einfluß der jetzigen französischen Schule in dem steten Coquettiren mit Spiel und Klangzusammenstellungen ohne eigentlichen kernigen Inhalt deutlich hervor, wenn schon das Werk zu den edleren dieser Gattung zählen darf. Dagegen gehören seine Rêverie pastorale und Rondo fantastique ganz und gar zu den brillanten Robe- und Salonpièces im Pariser Style, und dürfen wir wol süßlich dieselben als „jolis riens“, als artiges Geplauder über ein Nichts bezeichnen. Wenn wir auch durchweg es nur billigen können, daß, dem alten Herkommen zuwider, ein junger Virtuose nicht ausschließlich mit der Ausführung schon anerkannter Meisterwerke auftritt sondern dazwischen auch eigene Conceptionen

vorführt, so möchten wir es gleichwol von einem jungen Künstler für sehr gewagt halten, einer so vermögenden Zuhörerschaft, wie der hiesigen, in einem und demselben Concerte einzig und allein nur eigene Compositionen vorzutragen. Gleichwol erzielte Hr. L. Brassin einen anständigen succès d'estime, welchem auch wir gerne beistimmen. Die Weber'sche Cantate verbanke ihre Auferstehung nach langer Vergessenheit nur der Jubelfeier der Leipziger Völkerschlacht. Wenn schon mehrere einzelne Stellen dieser Composition an das dramatische Hochtalent des Schöpfers des „Freischütz“ erinnern, so hört man dem Ganzen dennoch an, daß dieses Werk derjenigen Entwicklungsperiode desselben entsprossen ist, wo der Gährungs- und Klärungsproceß seiner Genialität noch lange nicht vollendet war. Es erscheint zu sehr zerissen und zusammengesucht, und man fühlt sich beinahe unmutig, den so werthen Namen in Verbindung mit dieser Cantate bringen zu müssen. Frä. Parepa und die beiden obengenannten Herren führten die Soli aus, — die Erstere mit klangvoller Stimme und in angemessenem Vortrage, die Letzteren so gut es eben gehen wollte: Leipzig, die musikalische Stadt par excellence, scheint merkwürdiger Weise an Bassisten entsetzlichen Mangel zu leiden. Die Chöre besaßen, frischen, markigen Klang und genügten mehr oder minder ihrer Aufgabe. Im Ganzen hat dieses Tonwerk jedoch seinen Zweck verfehlt: trotz der beabsichtigten Erinnerung an die große Begebenheit vom Jahre 1813 schien es nicht recht paffen zu wollen.

Leipzig. — Bei Gelegenheit des fünfzigjährigen Jubiläums der Völkerschlacht fanden am 18. October auf hiesigem Marktplatz Mittags 12 Uhr und Nachmittags 3 Uhr musikalische Aufführungen statt. Die Erstere brachte ein „Te Deum“ für Männerstimmen mit Blechinstrumenten von E. Reinecke, das „Hallelujah“ mit vollem Orchester von Händel, einen „Lobgesang“ von Rägeli und als Schlußchor den Choral: „Nun danket Alle Gott &c.“. Das „Te Deum“ von Reinecke war uns Novität. Wir sehen darin eine fleißige Arbeit, die uns jedoch der glänzenden Momente zu entbehren schien. Allerdinge muß man hierbei die Localität, den von Tausenden erfüllten Marktplatz, der ein genaues Hören kaum zulassen wollte, in Anschlag bringen. Der Componist dirigirte sein Werk selbst, während die folgenden Gesänge vom Universitäts-Musikdir. Dr. Langer geleitet wurden. Dieselben wurden in lobenswerther Weise von sämmtlichen Männerchören Leipzigs, die noch durch auswärtige Mitwirkung unterstützt wurden, ausgeführt. Einen großartigen Eindruck machte das „Nun danket Alle Gott“, in das der ganze aus Tausenden bestehende Zuhörerkreis miteinstimmte. Rägeli's Werk dagegen vermochte kein großes Interesse einzufößen.

Bei der Aufführung am Nachmittag kamen Gesänge für Männerstimmen von Rägeli, Retzhessel, Marschner, Jul. Otto, E. M. v. Weber, Abt, Kunze u. A. zur Aufführung, wobei die H. H. Abt und Kunze ihre Compositionen selbst dirigirten. Was den weiteren musikalischen Antheil an der Feierlichkeit betrifft, so erwähnen wir noch, daß für die Gasse ein Concert im Gewandhause veranstaltet worden war, in dem u. A. die Emoll-Symphonie zur Aufführung kam.

ß—
Berlin.

Die Königl. Oper führte uns neu einstudirt, Nicolai's lebensfähige, komische Oper „Die lustigen Weiber von Windsor“ vor. Frau Herrenburg-Luczed, die im Jahre 1849 für Berlin die Partie der Frau Fluth geschaffen und 1861 in derselben Rolle Abschied vom hiesigen Publicum nahm, fand in Frä. Lucca als Frau Fluth eine durch und durch vollendete Nachfolgerin. Humor und Anmuth besaßen ihre vorzügliche Leistung und ihre Stimme überfluthete das ganze gefüllte Haus. Immenser Beifall erscholl nach allen Rummern. Frä. Lucca hat ihr Repertoire um eine geniale Charakterzeichnung bereichert und wird als Frau Fluth hier wie überall das Publicum mit fortreißen. Frä. Sauter sang die Anna

meist gut disponirt. Frä. Sey wußte in der Frau Reich ein gesundes Charakterbild zu liefern. Die betreffenden männlichen Ehehälften, vertreten durch die H. Krause (erster Darsteller des Fluth) und Salomon (Reich) ließen ihre übermüthigen Gattinnen nicht im Stich und trugen das ihrige zu der Vortrefflichkeit des Ensembles bei. Eine ergötzliche, obgleich zu derb charakterisirte, aber von kräftigem Humor gesättigte Figur war Fr. Post als Falstaff. Wirte schon die Erscheinung des verliebten, blickeligen Gefellen unwiderstehlich auf die Lachmuskeln, so vollendete der kräftige Gesang und das handfeste Spiel den überaus günstigen Eindruck, den der gewandte Sänger hervorrief. Sein Trinklied war eine vorzügliche Nummer, wie auch das berühmte Duett mit dem „Fluth“ (Fr. Krause) fast noch nie so glänzend erschienen war, wie heute. Der naturburschenhafte Fenton des Frn. Krüger zeigte namentlich im 2. Acte mehrfache Indispositionen. Die Königl. Capelle that unter Taubert's Leitung das ihrige zur Ehre der Musik ihres ehemaligen Capellmeisters. —

Am Geburtstage unserer Königin Auguste kam im Königl. Opernhause Spohr's „Jessonda“ mit Frau Harriers-Wippert zu höchst gelungener und allgemein beifälliger Aufführung, so daß unsere frühere Behauptung, Frau Harriers-Wippert eigentliches Element sei die lyrische Oper, sich in Gesang und Spiel von Neuem bewahrheitete. Noch wollen wir hierbei bemerken, daß sie sich zum ersten Male in Mozart's „Don Juan“ als „Donna Anna“ mit ihrer herrlichen Stimme als eine recht verwendbare Sängerin bewährte. Frä. Santer sang in der „Jessonda“ ebenfalls zum ersten Male die Partie der „Amazily“ etwas unruhig, obgleich die Verwerthung ihres prächtigen Stimmmaterials Beifall fand. Die H. Krüger, „Nadori“, Weg „Tristan“ und Frä. Fricke „Dandau“ u. verdienen Lob. Als Beweis, daß die Partie für Frn. Fricke nicht zu tief liegt, wünschten wir wol bei einer nächsten Aufführung die einzelnen Nummern in ihren eigentlichen Conceptionen gesungen zu hören. Namentlich machen wir auf das erste Duett aufmerksam. Das „A“ der Berliner Opernhauseinstimmung kann (denn von einer Berliner Stimmung wird, wenn überhaupt, in den nächsten Jahren des Kostenpunctes wegen nicht die Rede sein können) doch auf die bewährte Tiefe des vortrefflichen Bassisten keinen nachtheiligen Einfluß ausüben. —

Unsere Concertsaison scheint in orchesterlicher Beziehung eine sehr animirte, hoffentlich für die Unternehmer auch ergiebige zu werden. Bereits hat die Königl. Capelle ihren ersten Cyclus von sechs Symphonie-Concerten angezeigt. Das erste von den vier Abonnement-Concerten des Carlberg'schen Orchestervereins (zu welchem uns kein Willket zu Gebote stand) ist schon von Stapel gelaufen. Der junge Concertunternehmer ist ein Berliner Musiker, der verschiedene Jahre in Amerika seinen Aufenthalt gehabt und seit längerer Zeit hier neben seiner literarischen Beschäftigung als Musik- und Gesanglehrer wirkt. Vielversprechend werden die unter v. Bilow's Leitung stehenden vier Orchesterconcerte der Berliner Musikgesellschaft werden. Es ist dies ein auf Actien gegründetes zeitgemäßes Unternehmen, — wie ein solches sich unter A. Rubinstein's Leitung in Petersburg als außerordentlich lebensfähig gezeigt — unter höchster Protection des musikalischen Fürsten zu Hohenzollern-Regierenden und unter den Patronate bekannter und hervorragender Musikautoritäten und Musikfreunde. Die Singakademie wird im Laufe des Winters, außer drei Oratorien, am 17. October zur Feier des 50. Jahrestages der Schlacht bei Leipzig Graun's „Te Deum laudamus“ und Händel's „Siegesgesänge“ aus „Judas Maccabäus“ zur Aufführung bringen. Ferner werden die H. Aug. Zimmermann und J. Stahlnecht wieder vier Soiréen für Kammermusik, und die H. Engelhardt, Hellmich und Bürn wieder drei Trio-Soiréen veranstalten. Hoffentlich wird Fr. Rabcke mit seinen Abonnementconcerten nicht zurückbleiben. Nimmt man dazu die Aufführungen des Gustav-Adolph-Vereins, die Musikaufführungen des Stern'schen-Vereins, des

Domchor's u. v. A., so wird Berlin neben den massenhaften Virtuosenconcerten keinen Mangel an Musik haben. Th. Robe.

Gotha.

Das zweite Abonnementconcert des Stadtcantors Hellmann am 16. Septbr. brachte Passacaglia von J. S. Bach, Ave Maria von Arcadelt, beide in der geistreichen Bearbeitung Liszt's, sowie des Letzteren grandiose Phantasie nebst Fuge über B-A-C-H und ein Andante in symphonischem Style von Ad. Fesse, welche Sätze sämmtlich auf dem Instrumente aller Instrumente vom Organisten A. W. Gottschalg aus Tiefurth vortrefflich ausgeführt wurden und sich eines bedeutenden Eindrucks erfreuten. Besonders wirkte die gewaltige B-A-C-H-Phantasie, obgleich die moderne Behandlung der Orgel einigen anwesenden Landcantoren einen gewissen Horror einzusößen schien. Die Sologavorträge, bestehend in Larghetto für Violine und Orgel von Beethoven und Geistlichem Lied von Nicola wurden von F. Pringle und Frau Overbeck-Achten recht befriedigend ausgeführt. Die Chorsätze: Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, Motette „Das Blut Christi“ von Joh. Mich. Bach, Terzett aus Elias und Motette „Barmherzig und gnädig ist der Herr“ von Wandersleb waren trefflich einstudirt. Aus dem herrlich vorgetragenen Chorale konnten die anwesenden Landcantoren (es war gerade zur Zeit der Hauptversammlung der Lehrer unseres Herzogthums) entnehmen, was zu einem guten Choralgesang gehört, und wie viel ihnen in dieser Beziehung noch zu thun übrig bleibt. Stadtcantor Hellmann ist wol der Einzige, welcher hier für den musikalischen Fortschritt und die Hebung des Gesangs mit unermüdblichem Eifer sich bemüht, indem er, außer dem Gesangsunterrichte in verschiedenen Schulanstalten noch vier Gesangsvereine dirigirt. Es wäre demnach wol zu wünschen, daß seinen unleugbaren Verdiensten um die Kunst eine größere Anerkennung und Unterstützung von Seiten des Publicums als bisher zu Theil würde. F.

Wien.

Opernbericht. — Ueberblicken wir das unter der nunmehr zweijährigen Leitung des Frn. Salvi uns Gebotene, so müssen wir auf schon wiederholt ausgesprochenen Tadel zurückkommen. Von Novitäten bot uns das verflossene Jahr nur zwei: Doppel's „Banda“ und Felicien David's „Lalla Rookh“. Da ich mich über die Erstere seiner Zeit bereits eingehend ausgesprochen, habe ich nur nöthig, über die Letztere einige Worte zu sagen. David's Partitur gehört, rein musikalisch genommen, zu den bei weitem besseren neuern französischen Opern, jedoch bezieht sich dieses Lob nur auf eine gewisse darin niedergelegte höhere Art des Fleißes. Der Componist hat es hier nämlich etwas ernster genommen mit orchesterlicher Harmonik und Rhythmus, denn er hat in den meisten Theilen dieser Oper das Orchester in seinem Verhältnisse zum Gesange viel selbständiger behandelt, und in den Ober-, Unter- und Mittelstimmen manchmal tüchtig figurirt oder contrapunctirt.

Unter den Reprisen kamen im verflossenen Jahre zur Darstellung: Mozart's „Cosi fan tutte“, Marschner's „Templer und Jüdin“, Fioravanti's „Dorfsängerinnen“, Spohr's „Jessonda“, endlich Weber's „Oberon“. Das Wiederaufleben der „Jessonda“ ist lediglich der Energie unseres Ander zu danken. Die Oper erhielt noch zwei Wiederholungen, um bald wieder zu verschwinden. „Oberon“ ist nach dreijähriger Ruhe durch das auf Engagement abzielende Gastspiel Wachtel's wieder in Schwung gekommen, oder richtiger in die Periode fast durchgehends matten Wiedererscheinens gerathen.

Von dem — man möchte sagen — von altersher überkommenen Repertoire ist die nur selten bedachte Gluck'sche „Iphigenie auf Tauris“, Meyerbeer's „Robert“ und „Hugenotten“, denen Jahraus Jahr ein noch „Dinorah“ beigegeben werden soll, um aber immer wieder bei Seite gelegt zu werden, zu nennen. Wagner ist am Meisten durch seinen „Holländer“, am seltensten durch „Tannhäuser“, höchstens vier

tesjährlich ein Mal durch „Lohengrin“ vertreten, während „Rienzi“ noch immer auf sich warten läßt. „Tristan“ wird immer versprochen, kommt aber niemals zur Aufführung. Nicht viel besser ergeht es dem seltenen „Fidelio“ und dem „Wasserträger“, und der „Freischütz“ wird nur als Lückenbüsser benutzt. Gleiches Loos trifft Marschner's „Hans Heiling“. Er verfällt demselben Geschick wie Gluck und Cherubini. Es läuft dies nämlich darauf hinaus, verlassen von seinen ebenbürtigen Halbbrüdern „Bambur“ und „Templer“, dazustehen und eine neben vielem Schlechten nur zeitweise geduldete Stellung einzunehmen. Dasselbe ist von hiesiger Vertretung Spohr's zu bemerken. Seit ungefähr 18 Jahren giebt man hier höchstens „Jessonda“, sonst Nichts. Die „Corydonthe“, kaum neu in Scene gesetzt, ist längst wieder verschwunden. Mehr gilt Frn. Salvi als eine beseitigte herabgekommene Größe. Von Boieldieu wird nur die „weiße Dame“ gegeben, Auber ist abgerechnet, der „Ballnacht“, aus unserem Repertoire gestrichen, und von Rossini ist nur „Tell“ die einzig nennenswerthe Oper. Tell's Stiefhalbrüder, beziehungsweise Vetter „Roberts“ und der „Hugenotten“, ich meine Donizetti's „Dom Sebastian“ steht — einige schlechte Versuche mit dem „Liebestrank“, „Belisar“, „Maria di Rohan“, „Borgia“, „Lucia“ und „Linda“, abgerechnet — so ziemlich allein in seiner Richtung an unserer Bühne da.

Die Spiel-Oper liegt seit Hölzel's Abgange gänzlich darnieder. — Schubert's „häuslicher Krieg“ und Mendelssohn's „Heimkehr“, erst kürzlich in Scene gegangen, warten ihrer sing- und spielfähigen Interpretation. Dafür müssen uns Meyerbeer, Verdi, Flotow entschädigen, zu denen noch neuestens Gounod's „Margarethe“ gekommen ist, die bei uns allwöchentlich auf dem Repertoire steht.

Was die Wiedergabe durch unser Opernpersonal betrifft, so ist folgendes festzustellen. Der Heldentenor liegt bei uns durch Ander's andauernde Kränklichkeit sehr im Argen. Dieser schätzenswerthe Künstler tritt nur höchst selten auf. Er hat die Mehrzahl seiner Rollen — von denen in besserer Zeit jede eine Glanzleistung war — an seinen Erbsmann Walter abgegeben. Dieser ist zwar ein nicht übel geschulter, auch strebsamer, doch seiner Naturanlage nach lediglich für ein gewisses Fach, für das der Sentimentalist, bestimmter Sänger und Darsteller. Alles über diese enge Sphäre hinausgehende giebt sich bei ihm als bloßes Wollen doch Nichtkönnen kund; er ist einer der besseren lyrischen Tenöre zweiten Ranges, doch keineswegs ein Heldentenor. — Frau Duxmann, deren hohe Vorzüge als Sängerin und mimisch-declamatorische Darstellerin längst bekannt und gewürdigt sind, vermag in neuerer Zeit nur mehr durch die Lichtseiten ihres angeborenen Gefühls und Verständnisses als durch ihr fast aller Klangfülle entbehrendes, kaum die Bühne betretend, schon merkbar angegriffenes Organ zu wirken. — Unsere Coloraturfängerin, Frä. Krauß, hatte schon von jeher Nichts in die Wagschale zu legen, als eine gründliche musikalische Bildung, denn es fehlt ihr das dramatische Darstellungstalent. — Die Damen Liebhart und Wilbauer leisten nichts Hervorstechendes, und Frä. Kropf, ein neugeworbenes Glied unserer Bühne, läßt sowohl im Gesange als im Spiele sehr viel zu wünschen übrig. Die Soubrette Frä. Telheim bringt ein sehr degagirtes Wesen in Spiel und Sprache und ebenso großen Fleiß mit auf die Bühne. Ihr Gesang ist hingegen ein fast unausgesetztes Tremoliren und Distoniren. Von diesen Mängeln auszunehmen, sind bis jetzt nur zwei Operndarstellungen, die dritte diesjährige der „Jessonda“ und der „Fidelio-Abend“. Hier gab sich Alles gerundet und zu offenem Lobe. Ueber Frä. Bettelheim ist in d. Bl. schon oft gesprochen worden. Frä. Deslign ist eine gute Darstellerin, als Sängerin jedoch nimmt sie eine untergeordnete Stellung ein.

Neben den schon erwähnten Ander und Walter sind noch die H. Meyerhofer, Schmid, Bed, Erl und Draxler als beachtenswerthe Künstler, wenn auch mit einigen Beschränkungen zu nennen. Unter den männlichen neugeworbenen Mitgliefern sind die H. Big-

nio (lyrischer und heroischer Bariton), Frabanc, Reumann (Baritonisten für Partien erster, zweiter und noch niederer Ordnung) und endlich Dalfs (ein für alle Fächer zu verwendender Tenor) namhaft zu machen. Wahrhaftig trostlos sind bei uns die von den H. Campe, Koch, Krenzer und den Damen Kropf, Gehrer, Stabelmayer u. A. besetzten Füll- und Nebenrollen. — Vom Chore gilt ebenfalls nach wie vor das alte Klage lied; desto trefflicher steht es mit unserem Orchester, denn Esser ist ein Dirigent und Musiker, wie seinesgleichen in Süddeutschland wenige anzutreffen sein dürften; und Proch, ein Routinist, versteht die Massen trefflich zu lenken. Am Pflößigsten ist Dessoff. Gelfertigste Zeitmaße gelten ihm als Ersatz für den fehlenden Geist.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Am 16. August spielte die Pianistin Frä. Alide Lopp in einer Soirée bei der Fürstin von Putbus und erhielt von derselben ein werthvolles Armband.

— Frä. Amélie May, eine Schülerin des Professors Göze in Leipzig, ist als Amina in der „Nachtwandlerin“ in Bremen mit schönem Erfolge aufgetreten. Diese Blätter gedachten derselben schon bereits bei ihrem ersten Auftreten im vorigen Winter in einem Dilettanten-Orchesterconcerte in Leipzig.

— Hofopernsänger Schmidt in Wien ist vom Impresario Gye in London für die dortige italienische Oper auf einige Monate engagirt worden, in Folge dessen Schmidt die italienischen Texte des „Vertram“ und „Marcell“, für welche Rollen er hauptsächlich gewonnen ist, einstudirt.

— Frä. Charlotte v. Tiefensee taucht wieder auf. Dieselbe soll eine Kunstreise durch Deutschland beabsichtigen, und hat sich in einem engeren Kreise in Glin hören lassen.

— Am 15. October trat die junge talentvolle Tochter des Hofcapellmeisters Krebs in Dresden, Frä. Mary Krebs in einem eigenen Concerte zum ersten Male in die Oeffentlichkeit. Dieselbe spielte das Cismoll-Concert von Ries, Amoll-Fuge von S. Bach, Stücke von Weber und Schumann und den Walzer aus Gounod's „Faust“ von Fr. Liszt. Die Dresdener Localpresse lobt namentlich an der jungen Künstlerin ein großes Tactgefühl, Dravour, Kraft und Aplomb, wie auch innige naive Empfindung. In demselben Concerte trug Frau Janner-Krall die Arie: „Auf starken Fittig“ aus der „Schöpfung“ vor.

— Frau Kapp-Young gastirt gegenwärtig am Wiener Hofopertheater, doch nicht, wie es scheint, mit gerade günstigem Erfolge, indem das Publicum der Künstlerin gegenüber sich ziemlich kühl verhalten soll.

Musikfeste, Aufführungen.

— Die Berliner Singakademie wird in diesem Winter unter Grell's Leitung den „Elias“ von Mendelssohn, „Messias“ von Händel und die sechzehnstimmige Messe von Grell zur Aufführung bringen.

— Frä. Lina Raman in Gladstadt hielt in ihrem Musik-Institut am 24. September eine öffentliche Prüfung ab. Waren die früheren Programme derselben bemerkenswerth, so erschien auch das diesmalige mit künstlerischem Sinne angeordnet. Dasselbe brachte u. A. Compositionen von Böhlér, Couperin, Schumann, Krieger, Mozart, Field, Bach, Liszt und Beethoven. Auf dem Programm stand auch ein „Kyrie“ von Corbano, was aber wegleiben mußte. Sämmtliche Vorträge sollen, nach dem Berichte eines Hamburger Blattes, die Besangenhait abgerechnet, mit Präcision, Accurateffe und Verständniß, bei den ältern Schülerinnen sogar mit geistiger Schwünge ausgeführt worden sein.

— Beethoven's „große Messe“ gelangte am 29. September in der Spitzkirche zu Stuttgart durch den dortigen Verein für classische Kirchenmusik zur Aufführung.

— Der Salzunger Kirchenchor gab kürzlich in Coburg und Hilburghausen Concerte mit folgendem, an beiden Orten gleichem

Programme: Die „Improperia“ von Palestrina, „Kyrie“ von Vittoria, „Vere langueres nostros“ für dreistimmigen Männerchor von Potti, „Exultate deo“ von A. Scarlatti, „Du, Hirte Israels“ von Bortniansky (1780—1824). „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt,“ fünfstimmige Motette von M. Bach. „Tantum ergo“ von Cherubini und „Der 24. Psalm“ (achtstimmig) von F. A. Heithardt.

— Der schwedische Componist E. Rosen führte in Lübeck kürzlich seine Oper, wie jedoch der Notiz hinzugefügt ist, ohne Worte „Die letzten Tage von Pompeji“ (nach Bulwer) auf.

Neue und neuereinsstudierte Opern.

— Im Théâtre lyrique in Paris kam Bizet's erste Oper: „Die Perlenfischer“ zur ersten Darstellung, und machte einen succès d'encouragement. Der Componist ist, wie wir neulich schon berichteten, ein preisgekrönter Schüler des Pariser Conservatoriums, welches er 1857 verließ, um dann weitere Studien in Italien zu machen, deren Ergebnis genannte Oper ist, die bei entschieden vorhandenem Talente noch zu sehr nach Verdi und Halévy klingen soll.

— Halévy's „Musketiere der Königin“ gingen im Hofopertheater zu Wien neu in Scene. Dasselbst mußte im Carltheater Dornstein's Operette: „Die Pagen von Versailles“ auf einige Tage verschoben werden, da Frä. Fischer das Unglück hatte, kürzlich während einer Vorstellung verartig auf die Knie zu fallen, daß dieselbe mehrere Tage das Bett hüten mußte.

— In Dessau wird Louis Schubert's Operette: „Die Rosenmädchen“ einstudirt.

— F. Hiller's „Katakomben“ werden demnächst in Weimar zur Aufführung gelangen.

— Von demselben Componisten wird nächstens in Dresden eine neue Oper: „Der Wahrsager“ zur Aufführung gelangen.

— In Nürnberg ist die Oper mit Meyerbeers „Hugenhotten“ eröffnet worden.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Morel, der Director des Conservatoriums zu Marseille, hat eine doppelte Auszeichnung erhalten: erstens den Orden der Ehrenlegion und zweitens den für Kammermusik ausgelegten Preis von 700 Franken.

Todesfälle.

— In Brünn starb am 9. October der der dortigen Bühne angehörende Heldentenor Hugo Piccanese im 30 Lebensjahre.

Leipziger Fremdenliste.

— In dieser Woche besuchten uns: Hr. Braune, Musikdirector aus Halberstadt, Hr. Sachtleben, Musiklehrer und Musikalienhändler aus Gallveston (Texas), Hr. E. Junge, Musikdirector aus Aschersleben, Hr. Organist Brandt aus Merseburg, Hr. Cantor Paal aus Borna, Hr. Hofcapellmeister Fr. Abt aus Braunschweig, Hr. Musikdirector Hartmann aus Meissen, Hr. Musikdirector Puffholz aus Dresden und Hr. Musikdirector Dr. Klisch aus Zwickau.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien

im Verlage von

B. Schott's Söhne in Mainz.

- Bernard, M., Impromptu sur un Air allemand. 45 kr.
 Chaudoir, Mme. de, Souvenir de la Volhynie. 3 Mazurkas. 45 kr.
 Clementi, M., Sonates. No. 21. in D. 45 kr.
 Demaur, C., 6 nouvelles Danses. No. 1. Les Bains de Blankenberghe. Valse. 36 kr. No. 2. La Réveda. Polka. 18 kr. No. 3. Les jolies Tournaisiennes. Valse. 45 kr. No. 4. La Bureaucratie. Polka-Mazurka. 18 kr. No. 5. Souvenir de Spa. Valse. 36 kr. No. 6. Le Clairon. Schottisch. 18 kr.
 Gheyn, M. van den, Recueil de Productions légères pour Clavecin, publiés par X. van Elewyck. 3 fl. 36 kr.
 Graziani, M., Le Songe. Valse romantique. 45 kr.
 La Tentation. Polka infernale. 27 kr.
 Hamm, V., Musikalisches Bade-Album. 6 Tänze. Op. 99. Einzelne No. 1—6. à 18 kr.
 Haydn, J., Sonates. No. 13. in C. 45 kr.
 Meyerhöfer, A., Polka-Mazurka de Salon. Op. 3. 45 kr.
 Parmentier, Th., 2 Morceaux de Salon. Op. 2. No. 1. Regret. 45 kr. No. 2. Souvenir. 54 kr.
 Staab, J., 3 Marsche. Op. 56. No. 1. Ludwigs-Marsch. Nr. 2. Defilir-Marsch. No. 3. Feldlager-Marsch. à 18 kr.
 Wolfart, H., Les Epis d'or. 24 petites Fantaisies sur des Airs français et italiens. No. 1—24. à 18 u. 27 kr.

- Bach, J. S., 12 variirte Choräle, arrangirt zu 4 Händen. Hft. 1 1 fl. 12 kr. Hft. 2. 1 fl. 48 kr.
 Metzger, J., Souvenir du tir fédéral de La Chaux-de-Fonds. Polka à 4 mains. 27 kr.
 Ellerton, J., Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 60. Partitur 1 fl. 30 kr.
 Hahn, C., 12 Orgelstücke. Op. 1. Neue Ausgabe. 1 fl. 12 kr.
 David, Fél., Lalla Roukh. Arien No. 5 bis und No. 7 bis. à 27 u. 45 kr.
 Molitor, F., 3 kleine Lieder für ganz junge Stimmen mit Pianoforte. Op. 18. 45 kr.

Fétis, F. J., Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique. 2. Edition en 10 volumes. Volume 5. no. 4 fl. 12 kr.

Neue wohlfeile Original-Ausgaben.

- L. van Beethoven's Clavier-Sonaten. 30 zweihändige Sonaten enthaltend, complet fl. 18. Cartonirt in 2 Bänden fl. 20. Einzelne Sonaten, je nach Verhältniss des Umfangs à 45, 54, 60, 75, 80, 90 kr., 1 fl., 1 fl. 15 kr., 1 fl. 30 kr.
 Franz Schubert's Schwanengesang. Für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Dichtungen von Reclstap, Heine u. A. (Deutsch u. französischer Text). Complet cartonirt 3 fl. 15 kr. In 2 Abtheilungen broch. à 1 fl. 50 kr. In 14 einzelnen Nummern à 15, 25, 30, 40 kr.
 Franz Schubert's Winterreise. Für eine Singstimme m. Pftbegltg. Dichtungen von Wdh. Müller. (Deutsch u. franz. Text). Complet cartonirt 2 fl. 20 kr. In 2 Abtheilungen broch. à 2 fl. In 24 einzelnen Nummern à 15, 25, 30, 40 kr.

Unter der Presse:

Herbeck, J., (k. k. Vice-Hof Capellmeister etc.) Op. 9. Zweites Quartett (F) für 2 Violinen, Viola und Violoncell.

Carl Haslinger qm. Tobias,
 k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhändler,
 Graben Nr. 10.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

SYMPHONIA.

Fliegende Blätter für Musiker und Musikfreunde.

Von dieser Zeitschrift werden jährlich 11 Nummern ausgegeben. Der Preis des Jahrganges beträgt 24 Ngr. Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen an. Die Nummern 1—8 sind erschienen.

Leipzig, den 30. October 1863.

Den Meist. Zeitschrift erscheint jede Woche
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Rgr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-,
Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Vertriebs- und Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Anst. in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Wid. Richard, Musical Exchange in Boston.

N^o 18.

Neunundfunzigster Band.

B. Wehrmann & Comp. in New York.
F. Schrollenbach in Wien.
Hud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Morabi in Philadelphia.

Inhalt: Ein Wort über Adolf Jensen. Von H. v. Bülow. — Correspondenz.
(Leipzig, Dresden, Berlin, Chemnitz, Görlitz, Wien.) — Kleine Zeitung (La-
gesgeschichte, Vermischtes). — Artistischer Anzeiger. — Literarische Anzeigen.

Einige Worte über Adolf Jensen

als Nachtrag zu den

„Schumanniana“

im vorigen Jahrgang dieser Blätter.

Von

H. v. Bülow.

Es ist anzunehmen, daß dem aufmerksamen Leser die längere Reihe der unter dem Gesamttitel „Schumanniana“ in dieser Zeitung veröffentlichten Aufsätze in frischer Erinnerung ist. Zunächst waren es darin die inhaltvollen Mittheilungen über die Persönlichkeit und die Werke des großen Meisters, welche das allgemeine Interesse in mehr als vorübergehend fesselndem Grade beanspruchten. Ihr Erscheinen war um so freudiger zu bewillkommen, als die bekannte Biographie des Herrn v. Wasilewski den zahlreichen, in steter Zunahme begriffenen Verehrern Robert Schumann's, die nach einem treuen, liebevoll concipirten und ausgeführten Denkmale verlangten, durch die bekannten Mängel dieser Arbeit, namentlich durch den trocknen Ton der Darstellung eine beinahe peinliche Enttäuschung bereitet hatte. Die dankenswerthen Ergänzungen des Pseudonymus „Das“, im Verein mit den einige Jahre früher bei Gelegenheit der Beurtheilung der Sch.'schen Biographie von dem verehrlichen Redacteur v. Bl. ausgegangenen Beiträgen haben das Gesamtbild vervollständigt, ich möchte sagen, instrumentirt und das Unerquickliche des Eindrucks genannten Buches ausgeglichen. Deshalb dürfte, beiläufig erwähnt, der Wunsch, jene Ergänzungen gemeinschaftlich in einem Gesamtband auf den Buchertisch gebracht zu sehen, als ein von Vielen getheiltes, auch praktisch gerechtfertigtes erscheinen.

Nicht minder verdienstlich war der sinnreiche Gedanke des Hrn. „Das“ die Biographie des Tonbilders nicht als mit seinem Tode abgeschlossen zu betrachten, sondern das Fortleben seines Geistes in seinen Jüngern bis zur letzten Gegenwart ins Auge zu fassen. In seiner Galerie von Silhouetten oder vielmehr (und zwar — wie bei Brahms — sehr stark colorirten)

Lichtbildern wurden bekanntlich unter der Flagge „Schumann'sche Schule“ die hervorragendsten jüngeren Tonsetzer, welche, ohne Rücksicht, ob persönliche Zöglinge des Meisters oder nicht, als die in seiner Richtung wurzelnden, seinen Fußstapfen mehr oder minder erfolgreich und selbstständig folgenden Ausläufer seines Geistes zu betrachten waren, mit ästhetisch wie specifisch-musikalisch gleich sorgfältiger Gründlichkeit, zum Theil sehr trefflich charakterisirt. Ein bedeutungsvoller Wink für künftige Biographen scharf ausgeprägter Künstlerindividualitäten! Aber in diesem zweiten Theile seiner Arbeit hat der geehrte Herr Verfasser meines Bedünkens eine sehr wesentliche Lücke gelassen, die mich schon zu seiner Zeit empfindlich berührt und an die Heine'schen Verse gemahnt hat:

„Nur Luther, der Dickkopf, fehlt in Walhall',
Und es feiert ihn nicht der Walhall-Wisch;
In Naturaliensammlungen fehlt
Oft unter den Fischen der Wallfisch.“

Die Ueberschrift gegenwärtiger Auslassung bezeichnet diese Lücke näher, womit ich durchaus nicht gesagt haben will, daß Herr Adolf Jensen mit „Luther“ oder einem „Wallfisch“ markirte Analogien darböte. Uebrigens würde der selige Heine, der mehr unter die katholischen als die lutherischen Juden zählte, heute seinen gereimten Vorwurf zurückzunehmen haben: das Pantheon an der Isar, die Regensburger Walhalla, hat endlich der Wüste seines sehr zufälligen Schütlings gastlich die Pforten geöffnet. Eine Reihe von Jahren hat Luther freilich darauf warten müssen. Dergleichen Geduldproben haben nun für dreihundertjährig tote Herren nichts Mithliches. Dasselbe läßt sich aber nicht betreffs eines lebenden Componisten behaupten, der bisher in sehr unverdienter Nichtbeachtung reisend, bei einer Gelegenheit, wo es so natürlich, fast unvermeidlich erschienen wäre, die Aufmerksamkeit auf ihn zu lenken, durch ein „Mißgeschick“, daß ich Hrn. „Das“ durchaus nicht zum Verbrechen stempeln will, übergangen worden ist.

Den geneigten Leser seinerseits auf keine „Geduldprobe“ zu stellen, will ich ohne Umschweife meine Meinung über Adolf Jensen gleich Eingangs vorausschicken. Ich sehe in ihm eine Nachblüthe der Schumann'schen Romantik in duftigster Frische und edelster Anmuth, er erscheint mir als der nächste Erbe der — vielleicht klingt das Wort etwas fade, aber es fällt mir kein bezeichnenderes bei — Liebendwürdigkeit des Meisters. Darin liegt zugleich ausgesprochen,

daß er ein Jünger des ipsissimus Schumann, des Schumann in seiner ersten Periode ist. Ich habe eben einen Ausdruck angewendet, wegen dessen eine Entschuldigung wohl gerathen sein mag. Die „mechanische“ Scheidung eines künstlerischen Organismus, als welcher doch die logische Entwicklung eines Dichters in der Reihenfolge seiner Werke zu gelten hat, in verschiedene Perioden des Schaffens, enthält einen dilettantenhaften Beigeschmack, der streng genommen zu vermeiden wäre. Namentlich sein Gebrauch in der Beethovenliteratur ist unausstehlich; ich habe ihn in meiner Recension der Compositionen Karl Ritter's s. Z. ausführlich in d. Bl. befehdet. Dennoch kannt ich ihn bei Robert Schumann's Betrachtung nicht umgehen. Für mich existirt eine schneidige Scheidewand zwischen dem Robert Schumann bis zu Op. 41, den Streichquartetten, oder allenfalls bis Op. 50 (Paradies und Peri) und dem jenseitigen; zwischen dem Schumann, der anfangs seine eigenen Bahnen wandelte und jenem zweiten, der, geblendet von den Formenglanze des großen Mozarterben Mendelssohn an sich selber irre und zu einem partiellen geistigen Selbstmorde getrieben wurde. Der Claviercomponist und der Liederfänger in ihm stehen mir ungleich höher da, als der Symphoniker u. s. w., so anbetend ich mich auch zu den Adagios der zweiten und selbst dritten Symphonie verhalte. Deshalb kann ich dem vielleicht etwas zu „piquant“ gestellten Satze meines Freundes Dräseke „Schumann sei ein Genie gewesen, das als Talent geendet habe“ dem Sinne nach doch nur beistimmen, was meine Hochachtung für den dritten Theil der Faustmusik, meine innige Sympathie für die Manfredmusik nicht ausschließt, welche letztere ich für einen erhebenden Rückfall in sein „Unsterbliches“ erkläre.

Die Erscheinung Adolf Jensen's hat für mich in Gemäßheit der ausgesprochenen Ansicht etwas Rührendes. Sie ist ein schöner Reflex der Jugend des Meisters, ruft zurück, nicht wie er einst „gespußt und geräuspert“, sondern wie er geliebt, geträumt, geschwärmt hat. Diese Behauptung steht im Einklange mit dem Geständnisse, welches Herr Jensen seinen „romantischen Studien“ als Vorwort voranschickt, und in dem er seine „überwiegende Neigung zum Phantastisch-Schwärmerischen, Mysteriösen“ bekennet. Ich werde hierauf im Folgenden noch zurückkommen, finde es aber jetzt angemessen, diejenigen seiner Werke namhaft zu machen, die mir vorliegen und auf welche sich gegenwärtige Auslassung bezieht.

I. Claviercompositionen:

Innere Stimmen Op. 2. (Gabe gewidmet.)
Phantasiestücke Op. 7. (Brahms gewidmet.)
Romantische Studien Op. 8. Zwei Abtheilungen.

II. Gesangswerke:

Sieben Gesänge aus dem spanischen Liederbuche von Geibel und Heyse für eine Singstimme mit Clavierbegleitung Op. 4.

Vier Gesänge von Herwegh und Eichendorff desgl. Op. 5.
Lieder des Hafis aus den Persischen von Daumer desgl. Op. 11.

Endlich:

Gesang der Nonnen und Brautlied von Uhland, ersterer für Sopransolo und vierstimmigen Frauenchor — das zweite für gemischten Chor — beide mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe (oder Pianoforte) Op. 10. Zwei Hefte.

Sämmtliche genannte Werke sind, um dies zur Orientierung der theilnehmenderen Leser sogleich zu bemerken, Eigen-

thum der Verlags-handlung von Fritz Schubert in Hamburg, welcher für ihr geschicktes Zutrauen in die Laufbahn des Componisten, für die mustergiltig geschmackvolle, ja sogar glänzende Ausstattung, die sie demselben zugewendet, ein sehr aufrichtiges Compliment gebührt. Ich glaube nicht, daß die Kenntnissnahme eines derselben überflüssig wäre, wenn man zu einer rechten Würdigung der Leistungen des Hrn. Jensen gelangen will. Der Liedercomponist würde z. B. ebensowenig nach seinem „gefälligen“ Op. 4. als nach seinen im Gegensatz dazu ziemlich unpopulären „Hafisdichtungen“ Op. 11, für welche letzteren ich nicht unterlassen kann, eine entschiedene Vorliebe auszusprechen, erschöpfend beurtheilt werden können. Es genüge die Versicherung, daß unter den angeführten Werken, bei nicht zu leugnender Werthverschiedenheit der einzelnen unter einander, keines sich befindet, das nichtsagend zu nennen wäre, dessen Bekanntheit gleichgültig ließe.

Die Claviercompositionen zunächst zur Sprache gebracht, so habe ich rühmend hervorzuheben, daß dieselben nicht bloß gute Musik, sondern gute Claviermusik bieten. Der Autor documentirt sich als einen vortrefflichen Pianisten, der den modernen technischen Errungenschaften des Instrumentes ein aufmerksames Studium — wahrscheinlich nicht bloß mit Kopf, sondern auch mit Hand — gewidmet und sich einen Styl gebildet hat, in welchem man die Verwerthung des in diesem Punkte durch Chopin, Henselt und Schumann geförderten Materials leicht erkennen kann. Wollte Hr. Jensen noch einige Schritte weiter gehen, so würde er an dem neuesten Claviersatz eines Liszt und Raff die Kunst, alle erdenklichen Klangwirkungen bei größter Durchsichtigkeit und — dem Auge gegenüber — auch Uebersichtlichkeit zu erzielen, sich mühelos anzueignen vermögen. Da ich so eben die muthmaßlichen Vorbilder seines Clavierstils genannt, so ist es selbstverständlich, daß ich denselben nicht als schwülstig, nicht als unpraktisch zu bezeichnen gedenke. Im Gegentheile: Alles ist, wie er es schreibt, von edlem Wohlklange und seinen Ideen adäquat; aus der frequenten Anwendung ziemlich weiter Accordlagen, und demzufolge großer Spannungen und Ausgleitungen ergiebt sich auch für kleine Hände noch keine übermäßige Schwierigkeit der Ausführung, da der Componist auf sehr elastische Bewegung des Zeitmaßes und auf häufigen Pedalwechsel rechnet. Aber bisweilen erzeugt diese Satzweise Monotonie im Wohlklang (wie auch bei Henselt) und wenn jede einzelne Zeile derartiger, nur durch Brechung, also successive ermöglichten Zusammenklänge keine sonderliche Mühe verursacht, so kann die Ausführung im Zusammenhange leicht einen schwervermeidlichen Anstrich von Zerfahrenheit gewinnen. Ähnliches könnte an Kirchner'schen Claviersätze ausgestellt werden, weniger an Brahms und Bargiel, welche wiederum häufig den von Kirchner stets beobachteten Wohlklang vernachlässigen.

Form und Umfang der Clavierstücke anlangend, so ist deren Prototyp in den Schumann'schen „Novellen“, „Kreisleriana“, „Phantasiestücke“ u. s. w. zu suchen und demnach als allgemein bekannt vorauszusetzen. Niemand wird in Abrede stellen, daß diese Form größte Mannigfaltigkeit und Freiheit bei künstlerischer Geschlossenheit zuläßt, daß sie sich als eine immer neu entwicklungsfähige, somit weit fruchtbarere zu erweisen fortfährt, als etwa die des „Liedes ohne Worte“. Das in allgemeine Aufnahme gekommene „Phantasiestück“ ist ein Sammelname geworden, der in seiner Allgemeinheit den Vorzug gewährt, daß sich Lied, Ronde, Scherzo u. s. w. gleich bequem unter ihn subsumiren lassen. Die Titel „Innere Stimmen“ und „Romantische Studien“ sind von Hrn. Jensen wol

nur der Abwechslung wegen gewählt worden. Formell sind sie gleichfalls unter die „Phantasiestücke“ zu rechnen.

Der poetische Inhalt, die Stimmung ist in den einzelnen Stücken durch besondere Ueberschriften angekündigt, in denen ich meines theils keinen Uebergriß in falsche Programmmusik, keine Ausschreitung in antityrische Regionen erblicken kann. Häufiger wird in denselben Zeit und Ort der musikalischen Conception mitgetheilt, als ein Object beabsichtigter Tonmalerei. Herr Simon Sechter in Wien unternahm es einst, dies Verfahren parodirend zu verspotten und hat damit ein gründliches Fiiasco erlebt.

Die „romantischen Studien“, Op. 8, bilden die umfangreichste Sammlung unter den Jensen'schen Clavierstücken. Der Componist scheint auf dieselben persönlich den meisten Werth zu legen, denn er bevormundet sie mit einem Widmungsbriefe, aus dem hervorgeht, daß er ein Stück persönlichen Lebens in ihnen deponirt, daß er fürchtet, Uneingeweihten fremd und ihrer Sympathie unzugänglich bleiben zu sehen. Ich überlasse es kritischen Insultatoren von Beruf, sich über den Ton dieser Vorrede, sowie den der (z. B. in den Gesängen Op. 5) bis an die äußerste Grenze subjectiver Ueberschwenglichkeit streifenden Vortragsbezeichnungen, denen eine Wüßerei nichts geschadet haben würde, lustig zu machen, möchte jedoch die Inconsequenz nicht unberührt lassen, Mittheilungen zu veröffentlichen, denen man einen rein privaten Charakter vindicirt. Hierin irrt sich aber glücklicherweise Herr Jensen. Er darf allgemeinere, zahlreichere Sympathien erwarten, als er in einer Stunde pessimistischer Melancholie dafürhielt. Seine Sprache ist so sinnig berechtigt, daß wer sich einmal entschlossen hat ihr zu lauschen, die Mühe nicht scheuen wird, sich in seine Stimmungen intimer einzuleben und da wird er so manche Saite seines Innern miterklingen fühlen, somit sich den Componisten zum dauernden Gefährten erwählen. Namentlich der zweiten Abtheilung stelle ich dies Prognostikon und in dieser besonders den Stücken „Weiße Rose, Nachklang, Liebeszeichen.“

Dem persönlichen Geschmack des Referenten sagen jedoch mehr zu die „inneren Stimmen“ und noch specieller die „Phantasiestücke“ Op. 7, welche vom objectiven, zugleich vom absolut-musikalischen Standpunkte aus für das gelungenste der Jensen'schen Clavierwerke zu erklären sind. Der Componist wird diesem Urtheile durch den Argwohn repliciren, als sei mir dasselbe von meinem Clavierpielbewußtsein dictirt. Eine praktische Rücksicht ist allerdings dabei mitwirkend, aber nur nebensächlicher Weise und dies zwar aus aufrichtigstem Interesse für Hrn. Jensen. In seinem Op. 7 begegne ich einem Momente, das in den „romantischen Studien“ kaum zu Tage kommt, und doch eine nicht unbedeutende Seite seines schönen Talentes entwickelt: frischer, lebensfroher Humor.

Deshalb dürfte selbiges vorzugeweise geeignet sein, den Componisten zuerst in weiteren Kreisen wirkungsvoll zur Anerkennung zu bringen. Stücke, wie Nr. 1 Aufschwung, Nr. 3 Ballscene, Nr. 6 Wandernde Zigeuner, möchten sich auch im Concertsaale günstig annehmen und werden es auch vielleicht, wenn die dazu berufenen Pianisten es endlich einmal überdrüssig geworden sind, die Dmoll Gavotte von Bach, das Spinnlied von Mendelssohn und jene pensionatspopulären Salonhauer von Chopin, die dieses großen Tondichters werthvollere Werke am Aufkommen hindern, weiterzuleiern. Ich kann bei Erwähnung der „Wandernden Zigeuner“ nicht umhin, den Componisten zu ersuchen, er möge Melismen, wie den auf Seite 13 auftauchenden, künftig dem dafür privilegirten Hrn. Gounod für seine „deutschen“ Opern überlassen. Da

ich einmal zu mäkeln angefangen, so rüge ich noch die katastrophale Succession großer Terzen, (bei mäßiger Bewegung) die mich auf Seite 14 der „inneren Stimmen“ zucken macht und zu der die Vortragsvorschrift „mit graziöser Coquetterie“ — wol ironisch gemeint — eine burleske Randglosse giebt. Kleine Terzen würden den gleichen Dienst erweisen und den hübschen Einfall der Einschlebung eines fünften Tacttheiles in ein besseres Licht stellen.

So reichen Stoff ich bei einer detaillirten Besprechung aus den Clavierwerken des Hrn. Jensen zu großen Lebensprüchen und kleinen Ausstellungen schöpfen könnte: der Umfang dieses Artikels würde durch dessen Ausbeutung so stark anschwellen, daß mich der Leser vielleicht im Stiche ließe. Zudem würde sich dabei das Bedürfnis der Einschaltung von Notenbeispielen geltend machen, derenersprießlichkeit mir bei einer Besprechung, deren Gegenstand nur dem Schreiber, nicht dem Leser vorliegt, nicht in allen Fällen einleuchtet. Bei vorbeschlossenen Verurtheilungen ist dieses Mittel allerdings äußerst wirksam; die H. B. Bagge und Bruyd haben ihrer Zeit in der Wiener Musikzeitung erbauliche Exempel davon geliefert. Da wurde irgend eine frappante außergewöhnliche Stimmführung oder Modulation aus dem Zusammenhange gerissen, womöglich mit dem Ende einer Periode angefangen und demselben wiederum nur ein Fragment der folgenden angefügt; hierzu gesellten sich die Nachlässigkeiten des Setzers, die man wohlweislich zu verbessern unterließ — kein Wunder, daß dem Leser die Haare zu Berge steigen, und er im guten Glauben an die Ehrlichkeit der Redaction, ohne die Sache selbst weiter zu untersuchen, den ihm eingeflüßten Schauder vor dem betreffenden Dräsele oder Lausig festgemauert seitdem im Kopfe umherträgt. Schönheiten lassen sich dagegen durch kurze Notenbeispiele nicht wie Luchproben vorlegen; was wollen zwei oder vier Tacte Bestimmtes, Eindrucksvolles bieten? Ich begnüge mich daher, dem Componisten das Zeugniß zu geben, daß er eine durchgängig gebildete Tonsprache spricht, weder im Melodischen noch im Harmonischen dem Grundsatz von der „Umkehr“ huldigt und daß, wenn seine Gestaltungskraft an einzelnen Stellen wol einmal ein gewisses Ermatten und Erschlaffen zeigt, dieser Uebelstand unzertrennlich ist von den Vorzügen, die sein vorstrebender, ringender Geist andererseits in die Waagschale legt. Uebrigens besitzt er die Gabe, fließend und natürlich zu schreiben, in hohem Grade, und die sehr vereinzelt Ausnahmen, wo er sie etwa verleugnet, sei es durch eine Geschraubtheit oder eine Banalität, werden im weiteren Entwicklungsgange seines kritischen Bewußtseins sich immer mehr verlieren. Folglich wird er hierauf bezüglicher Mahnungen entzathen können. Seine Erfindung trägt in der Hauptsache stets das Gepräge der Vornehmheit und Gewähltheit — und das ist das Wesentliche.

Es sei nun dem Niedercomponisten Jensen ein Wort gewidmet. Auf diesem Gebiete, will mich bedünken, ist ihm eine noch größere Reise zuzusprechen, bei welcher Lobe übrigens der Instrumentalcomponist nicht leer ausgeht. Die Clavierbegleitung seiner Gesänge ist mit einem wahrhaft orchestralen Reichtume ausgestattet, und zwar in so geschickter, discreter Weise, daß der Sänger oder die Sängerin nie gedeckt, nur unterstützt wird. Seine Behandlung der Stimme ist meistens mit kundiger Feder ausgeübt. Der Sänger lasse sich nicht durch einzelne Ausnahmen abschrecken, wie z. B. durch den Anfang des ersten „Hafstliedes“ der bei höchst interessanter, poetischer Intention etwas außergewöhnliche Zumuthungen enthält. In dem dritten kann er sich dafür durch fast Verdi'sche Concessionen entschädigen und die überaus reizenden Nummern 5 und 6,

letzte eine Art Serenade im Moderotempo, sind ebenso sanglich-bequem als wirkungsvoll gehalten. Auch dem letzten, sehr innig empfundenen und schwungvoll gesteigerten Gesange wird er nichts vorzuwerfen haben, jedenfalls nur sehr Weniges dem vierten, das wir von einer Ueberladung der Begleitung nicht frei sprechen können. Ich habe schon oben gesagt, daß die „Hafslieber“ mir als die bedeutendste Kundgebung des talentvollen Componisten erschienen, daß sie aber wenig Aussicht hätten, populair zu werden. Der Hauptgrund liegt darin: es sind zu ihrer Ausführung zwei sehr tüchtige und feinsühlende Künstler erforderlich. Der Componist hat in ihnen seine musikalische Potenz fast allzu verschwenderisch walten lassen. Er giebt fast zu viel, aber kann man das einen wirklichen Vorwurf nennen, und wenn man es kann, ist er nicht in gleichem Maße dem Liederfänger Robert Schumann zu machen? Wie aber hierin der Jünger mit dem Meister verglichen werden darf, so auch in der ungemeinen Innigkeit der Empfindung, in der den Kern der Dichtervorte bis auf die geheimsten Fasern aufsaugenden Wahrheit des musikalischen Ausdrucks. In dieser Herzenswahrheit, dieser undefinirbaren Fähigkeit innerster Sanges, der sich unwillkürlich zum Ergusse und zwar zum polyphonen Ergusse drängt, — also zur specifisch-musikalischen Dramatik steigert — liegt eine der Haupteigenthümlichkeiten von Jensen's Talent, wegen welcher er vor anderen seiner Richtungsgeossen vornehmlich Anspruch auf auszeichnende Sympathie und Hochschätzung erheben darf.

Die vier Gesänge Op. 5 sind gleich seinem Op. 1, das, wenn ich nicht irre, in Leipzig bei Senff publicirt ist, einfacher gehalten und für Dilettanten zugänglich, solchen also zu empfehlen. Nur das letzte Stück, die Wiedercomposition von Eichendorff's „Waldeggespräch“ muß als ein unglücklicher Einfall bezeichnet werden, auch wenn es Schumann nicht so wundervoll in Musik gesetzt hätte. In dem schönen Liederhefte Op. 4 (wurde im vorigen Jahrgange d. Bl. besprochen) haben wir ein Pendant zu den Hafsliegen. Persien und Spanien sind sich verwandt als gleichgünstige Gärten für jene hochrothe, brennend rothe Poesie, wie sie Hr. Jensen für seine musikalischen Nachdichtungen braucht. Es enthält dieses Heft gar viel des Anmuthigen, Charakteristischen und manche Züge großartiger Leidenschaft. Im Ganzen jedoch constatiren die Hafsliegen einen nicht unwesentlichen Fortschritt, der um so erfreulicher ist, als sich gleiche Hoffnungen betrefFs der Weiterentwicklung des Componisten im Allgemeinen an diese Thatsache knüpfen lassen.

Schließlich sei nun der vor ganz Kurzem erschienenen Chorgesänge mit Begleitung der Harfe und zweier Hörner gedacht. Brahms war der erste, der auf den glücklichen Gedanken dieser Instrumentation gerieth, und Jensen hat wohl gethan, hier in seine Fußtapfen zu treten. Er hat zwei ganz vortreffliche Tondichtungen gegeben, die das Programm jedes größeren Concertes zieren werden. Bekanntlich fehlt es an passenden Vocalcompositionen als Intermezzi bei Orchestermusikführungen. Das Publicum bekundet einen ganz richtigen Geschmacksinstinct, wenn es sich gegen die ewigen Wiederholungen der in den meisten Concerten gang und gäben Arien aus Drame und Opern aufzulehnen anfängt. Diese abgedroschenen Stücke spielen zwischen den Orchesterleistungen (Ouverture, Concert, Symphonie) eine ähnliche Rolle, wie früher die Zwischenactsmusik im Schauspielhause. Es fehlt also an specifisch concertmäßiger Vocalmusik. Somit dürften der „Konnengesang“ und das „Brautlied“ des Hrn. Jensen allen intelligenten, keine Trägheit unter dem Mantel leutscher Classicität bergenden Concertdirectionen als höchst taugliche Mittel der

Abhülfe erwähnten Mangels zur Aufführung angerathen werden. Beide Werke, sehr mäßigen Umfangs, sind äußerst praktisch, sowohl im Instrumentalen als der Stimmenbehandlung gehalten und müssen von schöner Wirkung sein. In dem „Brautliede“ giebt es ein Tenor- und ein Sopransolo, die von geliebten Dilettanten leicht auszuführen sind. An seiner trefflichen Art für Chor zu schreiben, merkt man, daß der Componist seit längerem Dirigent einer Singakademie in Königsberg ist. Möge er nach diesem glücklichen Debut recht bald seine Kraft zu einer ähnlichen, vielleicht größeren Schöpfung concentriren!

Ein Zeitungsartikel kann dem Leser keine neue Ueberzeugung beibringen, ihn aber vielleicht veranlassen, sich das Material zum eventuellen Selbstschaffen einer solchen zu holen. Dieses zu versuchen, war die Absicht des Schreibers; er hofft wenigstens das erreicht zu haben, daß, wenn künftig von Schumann'scher Schule die Rede ist, Hr. Jensen dabei nicht übergangen wird, der, wenn man Bargiel als den Baß, Kirchner als den Bariton der Schumannianer bezeichnen wollte, als ihr Tenor zu gelten hätte.

Correspondenz.

Leipzig.

Ueber das dritte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 22. d. M. haben wir vor Allem zu berichten, daß es mehr den Charakter einer Virtuosen-Soirée, also keinen prägnanten Charakter hatte. Der erste Theil wurde durch eine Novität, Symphonie von Carl Reinecke eingeleitet, worauf eine Arie aus „Samson“ und eine Phantasie für Violoncell von Servais folgten. Das Programm des zweiten Theils bot die Anakreon-Ouverture von Cherubini, eine Arie aus dem „Schwur“ von Auber, Recitativ und Abagio für Violoncell von J. S. Lubeck, und als Beschluß — mit einfachster Pianoforte-Begleitung, ein waliser und ein spanisches Volkslied. Die genannten Soli wurden von Fr. E. Parepa und von Hrn. Louis Lubeck ausgeführt. Nach Recht und Billigkeit hat die Reinecke'sche Symphonie überhaupt als Hauptbestandtheil und individuell für uns als das interessanteste Stück des Abends zu gelten. Am den Totaleindruck, welchen dieselbe auf uns gemacht hat, richtig und vollkommen klar wiederzugeben, erinnern wir an die, von einigen höchst geschickten Düsseldorfern versuchte Renovation der Darstellung von Marien- und Heiligen-Bildern in mittelalterlicher Manier (d. h. auf Goldgrund und vom einfachsten, durchweg strengsten Ausdrucke jener Zeit). Tadellos in Zeichnung und Colorit — vom Standpunkte des katholisch-classischen Kirchenstiles genommen — fehlt ihnen gleichwol der urkräftige Charakter, wodurch die Originale unsere innerste Sympathie in Anspruch nehmen. So auch vermögen wir dem Tonwerke Reinecke's unsere völlige Achtung für die kunstvolle und kunstgerechte Ausarbeitung zwar nicht vorzuenthalten, besonders was die höchst verständige, geschmackvolle und selbst an neuesten Instrumentaleffecten reiche Orchestrirung betrifft, vermissen jedoch eine frischere Eigenthümlichkeit und das eigentlich packende Element. Das Tonwerk Reinecke's bekundet eben nur den vorzüglich gebildeten, reifen Meister im Handwerke der Composition, in welchem jedoch die naturwüchsige, innere Begabung vor den Einflüssen der Schule hat weichen müssen. Das Scherzo erschien uns in schöpferischer Hinsicht noch als das Hervorragendste, namentlich durch den gut concipirten Contrast des stürmisch-launenhaften (eigentlichen) Scherzos mit dem ruhigen, zarten Trio. Auch das Andante macht einen hübschen, wohlthuenden Eindruck, den es aber vorzüglich wol dem fein nuancirten Orchestercolorit verdankt. Das Finale ließ uns dem In-

halte und der thematischen Durchführung nach im Unklaren. Zugleich paßte es zu wenig, wir dürften sagen, gar nicht als Schluß zu den vorhergehenden drei Sätzen. Daß sich der Componist von der hergebrachten Form emancipirt hat, ist ganz erfreulich, nur aber hätte dieses Aufgeben der Form sich klar und deutlich als eine Folge poetischer Absicht, als eine innere Nothwendigkeit, gleich von vornherein, selbst schon in der Anlage der ersten Sätze aussprechen müssen, und da dieses nicht ersichtlich, so erscheint dieses Finale als ein dem Ganzen ziemlich unlogisch octroyirter Schluß ohne poetische Berechtigung. Trotz alledem erhebt sich diese Symphonie bedeutend über die bloße Capellmeistermusik. Aber eben weil wir das Concert *Reinecke's* durchaus für keine Schablonenarbeit halten mögen, und das Talent desselben zu würdigen bereit sind, glauben wir an diese Composition einen strengeren kritischen Maßstab anlegen zu müssen. Das Publicum bestrebt sich den thätigen Dirigenten im Componisten durch reichlichen, nicht ganz unverbienten Applaus, sowie durch Heransrufen zu ehren. Hr. Louis Rubet erzielte durch seine zwei Vorträge einen erfreulichen Erfolg. Seine schulgerechte Bogensführung, besonders aber eine gewisse Wärme des Tones und auch des Ausdrucks im Spiele thun dem Zuhörer, welcher Knalleffekte nicht als unerlässliche Elemente der Virtuosität anerkennt, außerordentlich wohl, und gerne vergißt man darüber zufällige, auch nur sehr selten vorkommende kleine Unvollkommenheiten hinsichtlich der absoluten Klangreinheit. Mag Hr. Rubet vielleicht den ersten Violoncellvirtuosen der Jetztzeit auch nachstehen an technischer Kunstfertigkeit, so kann er sich damit trösten, daß er, in Bezug auf Cantilenenausführung an *Servais* und *Carl Schubert* zu erinnern vermag. Die Composition *J. G. Rubet's* (wie wir vermuthen, des Vaters des Ausübenden) enthält manches Lobliche und ist nicht ohne dramatischen Schwung. *Frl. E. Parepa* schien auch dies Mal für die Mehrheit der Zuhörer, (besonders der jüngeren und galanteren) als die Glanzpointe des Concerts zu gelten und erndtete mehrfachen Applaus und Hervorruf, besonders nach dem von ihr selbst auf dem Pianoforte accompagnirten spanischen Volkslied (eigentlich in der Mundart der *Gitano's* oder *hispanischen Zigeuner*), so wie nach der freiwilligen Zugabe französischer *Baubeville-Couplets* („Non, non, je ne vous dirai-pas“). Uns befriedigte *Frl. E. Parepa* eigentlich nur in der *Händel'schen* großen Arie, welche sie mit einer so wunderbaren Kraft des Organs (abermals in englischer Sprache) sang, daß sie selbst der obligaten Trompete (ausgeführt von dem Orchestermitgliede *Hrn. Schmidt*) an markiger Vibration nichts nachgab, und in Passagen und Trillern, im *F* ebenfogut wie im *P* dem Blechinstrumente völlig ebenbürtig sich erwies. Selbst die beiderseitig hin und wieder erklingenden Distortionen machten die Ähnlichkeit der abwechselnden Ausführung nur noch ähnlicher. Wir bleiben demnach bei unseren früheren Aussprüchen, constatiren jedoch, daß die Virtuosität diesmal mit der Correctheit der Aussprache, namentlich in der französisch-gesungenen *Auber'schen* Arie, nichts weniger als genau nahm, indem sie die letzten acht oder neun Zeilen des Textes nur durch „Lalala“, je zuweilen aber auch durch das völlig unerklärliche Wort „poppe“ interpretirte. Statt solcher uns unbekannten Mundart hätten wir freilich lieber den richtigen französischen, am liebsten jedoch (weil am passendsten) deutschen Text vorgezogen. Was das spanische Volkslied, resp. den Zigeuner-Gassenhauer und die „Couplets comiques“ betrifft, so wurden dieselben zwar von ihr mit außerordentlicher Virtuosität ausgeführt, gehören aber füglich in ein *Café chantant*, als in den Saal der im Kunstfache sonst doch *Noli-me-tangere-Concerte*. Deshalb setzte uns auch der fast enthusiastische Applaus, welcher darauf erfolgte, in Erstaunen. Einige *Söhne Albions* schienen uns wieder besonders elektrisirt zu sein.

Am 27. d. M. eröffnete der Musikverein *Euterpe* den *Cyklus* seiner Musikaufführungen. Die steten Bestrebungen dieses Vereins, all und jede pedantische Sonderrichtung zu vermeiden und außer rühmlichst anerkannten älteren Compositionen auch bedeutendere mu-

sikalische Erzeugnisse der Gegenwart zur Geltung zu bringen, haben schon seit einer Reihe von Jahren verbiente Anerkennung gefunden, und bewährten ihren Erfolg auch jetzt von vornherein. Von älteren Tonwerken wurden uns die dramatisch-schwungvolle Overture zu „*Genoveva*“ von *R. Schumann*, die grandiose Arie aus „*Iphigenia in Tauris*“ (gesungen von *Frl. Emilie Wigand*) und die für alle Zeiten frisch jugendliche *Ebur-Symphonie* von *Fr. Schubert* geboten so wie zwei Lieder des Letzteren, diese in der Uebertragung der ursprünglichen Pianoforte-Begleitung für Orchester von *Liszt*. Die Instrumentalsoli vorgetragen von *Hrn. D. Popper*, fürstl. *Hohenzollern'schem* Kammervirtuosen aus *Löwenberg*, bestanden aus dem *Emoll-Concert* von *Soltermann* und einer eignen Composition des Genannten. Den Glanzpunkt des Abends bildeten, nebst der *Schubert'schen* Symphonie, die beiden Lieder: „*Der Doppelgänger*“ und „*die junge Nonne*“. Erkennen wir auch den Vortrag der Letzteren durch *Frl. Wigand* als in jeder Hinsicht sehr gelungen, und den erfolgten reichlichen Applaus und Hervorruf als wohlverbient an, so läßt sich andererseits doch nicht verkennen, daß ein großer Theil des tiefen, nachhaltigen Eindrucks, besonders was den „*Doppelgänger*“ betrifft, der imposanten Instrumentalbegleitung zu ver danken ist. *Schubert's* Lieder sind mitunter von so hochdramatischem Charakter, demgemäß ihre Begleitung von so bedeutendem Inhalte, daß das Pianoforte zu vollkommen entsprechender Wiedergabe der Letzteren durchaus zu farblos erscheint. Es ist daher *Liszt's* Gedanke, für derartige Gesänge die Begleitung durch volles Orchester zu interpretiren, nur als ein höchst glücklicher aus tiefstem poetischen Verständnisse entsprungener zu bezeichnen, besonders, wenn die Instrumentation so dem Originale ebenbürtig, so naturgemäß sich erweist, wie die der vorgestellten Lieder. Wollen wir jedoch ganz streng richten, so dürfte vielleicht in dem „*Doppelgänger*“ die Anwendung der tiefen (bis-schnarrenden) Töne der Oboe im Unisono mit dem Gesange in Zweifel zu ziehen sein, weil das Brusttonregister des Soprans auch bei größtmöglicher Kraftanstrengung desselben durch jene unumgänglich übertönt werden muß. Sonst aber sind die Tonfarben geistreich vertheilt und geben eine wunderbar ergreifende, dramatische Unterlage für den Musik- und Textinhalt des Gesanges. — Für den verständigen, und wenn auch nicht ganz genügend erwärmenden, so doch würdevollen Vortrag der *Gluck'schen* Arie wurde *Frl. E. Wigand* gleichfalls gerechter anerkennder Beifall gezollt. Ihre Stimme ist ein vortreflich geschulter Mezzosopran und wenn nicht von der ersten Frische, so doch von vollem, weichem, wohlthuendem Klange, bei durchaus reiner Intonation. Zugleich müssen wir der Kunst-Richtung lobend gedenken, welche sich in ihren Vorträgen herausstellte. Es war darin kein Haschen nach Beifall, kein egoistisches Streben nur die eigene Individualität als Sängerin zur Geltung zu bringen, wie dergleichen den Gesangskünstlerinnen gewöhnlich eigen zu sein pflegt. In *Hrn. D. Popper* lernten wir einen noch sehr jugendlichen, aber schon bedeutend hervorragenden Virtuosen auf dem Violoncell kennen. Außer enormer technischer Fertigkeit, welche selbstverständlich allemal Sicherheit im Spiele und demgemäß auch durchweg reine Intonation zur Folge hat, zeichnete sich der genannte Künstler durch große Seelenwärme in der Cantilene, so wie durch sein feuriges, jugendliches Drängen in lebhafterer Bewegung ganz vorzüglich aus. Bei erstlichem löblichem Streben nach vorwärts darf derselbe sehr bald hoffen, den Ersten seines Faches beigezählt zu werden. *Soltermann's* Concert ist eine für Virtuositätsbekundung dankbare, wenn auch weder originelle noch sonst sich besonders auszeichnende Arbeit. — In dem Andante und Rondo (*Emoll*) von *D. Popper* kommen einige frische, originelle Gedanken vor, wie z. B. das lede, gleichsam zur toll'en Fuß herausfordernde Hauptmotiv. Doch fehlt es dem jungen Componisten noch an festerer Haltung: er macht zu Zeiten noch nicht notwendige Abschnitte. Auch vermiften wir eine eigentliche polyphone Durchführung des Hauptmotivs, dessen durch verschiedene Instrumente nancirte

Anwendung in der Begleitung dem Ganzen mehr Reiz, und besonders mehr einheitlichen Charakter verliehen hätte. Das Orchester unter Musikdirector Ad. Bläßmann's tüchtiger Führung erwies sich lebenskräftig und lobenswerth, ganz besonders die Streichinstrumente, weniger schon die Hörner, am wenigsten die Oboe und Clarinette, welchen zu kunstvoller resp. zu leichter Ansatz wol nicht vorzuerwerfen sein möchten. Die Genoveva-Ouverture — überhaupt eine etwas schwierige Aufgabe — ließ freilich noch manches zu wünschen übrig, desto mehr verbiente Anerkennung fand die Schuber'sche Symphonie, welche tadellos vor sich ging. —

Dresden.

Bei Gelegenheit der Anwesenheit deutscher Philologen und Schulmänner, welche in dem nahegelegenen Meissen versammelt waren, hatte die königliche Generaldirection zwei hintereinander folgende Vorstellungen griechischer Tragödien veranstaltet. Man gab am 30. September den Oedipus in Kolonos und am 1. October Antigone von Sophokles mit der Musik von Mendelssohn. Zur Verstärkung der Chöre hatte sich die hiesige Liebterfelle freundlich beigegeben. Wir brauchen kaum hinzuzufügen, daß die Aufführung des musikalischen Theiles eine vorzügliche war.

Die hiesigen Civilmusikcorps gaben zum Besten ihrer Stiftung zur Unterstützung hilfsbedürftiger Collegen, unter der Direction ihrer Dirigenten Laabe, Witting, Puffoldt im Saale des Linke'schen Wabes ein großes Concert, dessen Programm die vollste Anerkennung verdient. Dasselbe bestand aus drei Theilen und umfaßte: Erster Theil: Ouverture zu den „Hebräern“ von Mendelssohn, Einleitung des dritten Actes zu „Lohengrin“ von R. Wagner, Nachtgesang von Jean Boigt, Ouverture zu „Anakreon“ von Cherubini. Zweiter Theil: „Die Weihe der Lüne“ von Spohr. Dritter Theil: Ouverture zu den „Behmrichtern“ von Berlioz, Einleitung zu „Tristan und Isolde“ von Wagner und „Les Préludes“ symphonische Dichtung von Liszt. Die Ausführung der einzelnen Piecen war bis auf Spohr's Symphonie (dirigirt von Puffoldt), eine sehr exacte. Das Concert erfreute sich starken Besuches.

Die eigentliche musikalische Saison wurde diesmal durch ein Concert eines ganz außerordentlichen Musiktalentes, der noch sehr jugendlichen Tochter des Hofcapellmeisters Krebs, Fräulein Mary Krebs, auf eine recht würdige Weise eingeleitet. Die junge Pianistin beherrscht ihr Instrument bereits mit einer immensen Sicherheit; ihr Anschlag ist sauber und von einschmeichelnder Färbung, die Gänge und Conleiten perlend und flüssig, der Vortrag musikalisch und mit Eleganz gepaart. Zu diesen Vorzügen gesellt sich ein ganz außerordentliches Gedächtniß, denn die junge Künstlerin spielte sämtliche Piecen ihres mannichfaltigen Programms ohne Hinzuziehung eines Notenblattes. Sie spielte Concert (Es-moll) von Ferd. Ries, Phantasie über Pisces aus „Lucrezia Borgia“ von Carl Krebs, Fuge (A-moll) von Seb. Bach, „Warum“ von R. Schumann, Perpetuum mobile von E. M. v. Weber und die Transcription des Walzer's aus Gounod's „Faust“ von Fr. Liszt. — Das ungemein zahlreich versammelte Publicum spendete überaus reichen, aber auch wohlverdienten Beifall. Die Orchesterbegleitung wurde von der königlichen Hofcapelle, welche außerdem noch die „Lustspiel-Ouverture“ von J. Rich unter der Direction des Hofcapellmeisters Krebs zur Ausführung brachte, bewirkt. Außerdem unterstützten Frau Jauner-Krall durch den Vortrag der Arie aus der Schöpfung „Auf starkem Fittig“ u. und des (nicht mehr ganz neuen) Walzer's Il Baccio von Ardit, sowie Fr. Davison durch Declamation dreier Gedichte das Concert.

Die Oper bringt mit nächstem „Agnes“ von E. Krebs, neuinstudirt und die Operette „Der Wahrsager“ vom Unterzeichneten als Novitäten.

Hans von Bülow hat drei Concerte für die Saison angefangt.

Hans von Bülow mit seiner Gemahlin ist auch bereits eingetroffen und beginnt die Vorbereitungen zu seinen Concerten.

L. S.

Berlin.

Bach-Verein. Vereinsausführung am 15. October. Dem ersten Anstreben dieses würdigen Instituts gebührt es, seine Rundgebung seiner Leistungsfähigkeit der richtigen Beachtung zu entziehen. Obige Vereinsausführung war für einen eingeladenen Zuhörerkreis im Saale des Real-Gymnasiums (Kochstraße 66) veranstaltet und hatte sich ein gutgewähltes tendenzgetreues Programm zur Aufgabe gestellt: 1) S. Bach, Choral „Was Gott thut“. 2) S. Bach Präludium und Fuge für Orgel, A-moll. 3) Mendelssohn, Arie aus dem Elias „Bei Hülfe dem Herrn“. 4) Rungenhagen, „Heilig“. 5) Rust, Chor „Singet und spielt dem Herrn“. 6) S. Bach, Cantate „Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende“. 7) S. Bach, Einleitung zu der Cantate „Gottes Zeit“. 8) Righini, Arie aus dem Te Deum: „Te ergo quaesumus“. 9) Mendelssohn, 42. Psalm. Referent hatte Gelegenheit von der 2. bis 8. Nummer zugegen zu sein, und es ließ sich daraus schon ein Raabstas an den Gesamterfolg legen. Der Dirigent M. Rust, welcher mit der Umsicht eines gewandten Musikers das Einzelne wie das Ganze mit fester Hand leitete, eröffnete beide Theile der Aufführung mit einem Orgelvortrage und brachte damit das Auditorium in die rechte Weise und feierlich ernste Stimmung. Obwohl die Orgel für die mächtige A-moll-Fuge von Bach zu klein war und nicht die ausreichende Tonfülle gewähren konnte, so bewältigte der Spieler doch das gewaltige Meisterwerk mit technischer Sicherheit und instrumentaler Kenntniß. Die Sängerin der Elias-Arie, Fräulein Wammann, erfreute neben einem schönen, volltönigen, gutgeschalteten Organ, mit einem entsprechenden Vortrage. In dem „Heilig“ von Rungenhagen, ursprünglich für Männerstimmen, von M. Rust für gemischten Chor arrangirt, in dem Chor von Rust, einer recht fließenden sangbaren Arbeit, und ferner in der Bach'schen Cantate konnten wir Veranlassung nehmen, der Chorleistung des Vereins insbesondere die verbiente Anerkennung zu zollen. Im letztgenannten Werke wurden die Soli durch einen brauchbaren Bass, wie durch eine Sopranistin, die anfangs mit ihrer Stimme etwas zögerte, dann aber ziemliches Coloraturgeschick zeigte, vorthellhaft vertreten. So documentirte der ganze erste Theil den anerkannt löblichen Standpunkt des Vereins. Ueber die Solo-Arie von Righini, womit der zweite Theil sich dem ersten durch die Art der Execution etwas grell entgegensetzte, möchten wir aus Delicatsse gegen die Sängerin lieber schweigen; diese war wol durch die ungewohnte Orgelbegleitung mit irritirt, um in der Intonation so empfindlich zu differiren. Nichts desto weniger ist aber der Gesamtleistung die schon erwähnte Anerkennung nicht zu versagen. Bei der vorhandenen Lebenskraft wird der Bach-Verein einer noch höheren Entwicklung fähig sein und entgegen gehen.

R. Biele.

Chemnitz.

Unsere Concertsaison eröffneten diesmal Hr. und Frau Dörsch aus Ebn und zwar mit einem geistlichen Concerte in der Jacobikirche am 10. September, in welchem sich Ersterer als Orgelspieler und Letztere als Sängerin hören ließen. Unterstützt wurden die Concertgeber von Hrn. Sander, Violoncellist im hiesigen Stadtorchester, und einem Männerquartett. Die Solovorträge des Hrn. Dörsch waren: Fest-Präludium für Orgel von Ritter, Fuge von J. Sebastian Bach und eine freie Phantasie. Das Orgelspiel war correct, jedoch ohne tieferen Gehalt. Hr. Dörsch zeigte sich sehr geschickt im Registriren, ging aber hierin namentlich bei der Begleitung der Gesänge und der Violoncellvorträge zu weit, so daß fast jeder einzelne Tact eine andere Färbung bekam und einfach gehaltene Sachen, wie die von Frau Dörsch gesungene Kirchenarie von Stradella, in einem ganz anderen Gewande erschienen. Seine freie Phantasie war ziemlich

tribial und der Würde des Ortes wenig entsprechend. Frau Dötsch (Mezzo-Sopran) sang außer der erwähnten Arie noch: „Ave Maria“, Lied von Marschner und eine Composition des Hrn. Dötsch: „die Allmacht Gottes“, Recitativ und Arie, welche letztere mehr den Charakter italienischer Opernmusik trug, wozu besonders die Begleitung das ihrige that. Die Stimme der Sängerin, etwas scharf und in der Höhe nicht immer rein, wollte uns überhaupt als schon etwas verbraucht erscheinen. Die Leistungen des Hrn. Sander, von welchem mit Orgelbegleitung ein Abagio von Grätzmacher und ein Solo von Lindner vorgetragen wurden, und die des Männerquartetts, welches das bekannte Sonntagelied „das ist der Tag des Herrn“ und die nicht weniger bekannte „Capelle“ von Kreutzer sang, waren lobenswerth. — Orgelvorträge haben hier, wie wol fast überall, ein nur kleines Publicum, weshalb sich die Concertgeber mit einem spärlichen Zuhörerkreise begnügen mußten.

Eine unter Musik-Dir. Schneider's Leitung ganz wohlgelungene Wiederholung des Mozart'schen Requiem am 18. September zum Besten der Chorcassensstiftung fand letzter ebenfalls eine nur geringe Theilnahme. Die unentgeltliche erst am letzten Charfreitage bei gedrückt voller Kirche gegebene Aufführung dieses Werkes, sowie die Anwesenheit des verdienten Volksmannes Schulze-Delitzsch, welcher das öffentliche Interesse ausschließlich in Anspruch nahm, mochten wol Manche vom Besuche abgehalten haben. Außer dem Requiem brachte Musik-Dir. Schneider mit den vereinigten Kirchensängern noch eine doppelstimmige Motette von Bach zur Aufführung, deren nicht unbedeutende Schwierigkeiten mit dem günstigsten Erfolge überwunden wurden.

Unser Stadtorchester hat auch bereits begonnen, das Publicum mit guten Früchten seines Fleißes zu regalisieren. Besonders sind es die Symphonieconcerte, welche sich durch zumeist interessante Programme auszeichnen und darum auch stets zahlreich besucht werden. Aus den bis jetzt gegebenen vier Concerten dieser Art heben wir folgende gebiegenre Leistungen hervor: die Ouverturen zu „Zeffonda“, „die Rajaden“ von Bennett, „der Wasserträger“, zu „Coriolan“, zu „Oberon“ und die Symphonien A moll von Gade, Eroica, E dur von Beethoven und E dur von Fr. Schubert. In den beiden letzten der in Rede stehenden Concerte traten auch zwei Orchestermitglieder Hr. Enke und Hr. Langloß als Solospiele auf, deren Vorträge besondere Erwähnung verdienen. Der Erstere spielte mit vielem Beifalle ein Concert für Violine von Veriot und letzterer, ein gut geschulter Pianist, trug das G-moll Concert von Mendelssohn vor, wofür ebenfalls das Publicum mit rauschendem Beifalle dankte. Wir können Hrn. Musik-Dir. Manns selbst zur Acquisition solcher Kräfte nur Glück wünschen. —

Unser Musikverein scheint im Verfließen begriffen. Die Direction ist nicht mehr in den Händen des Hrn. Wetterhan und es verlautet über die etwaigen weiteren musikalischen Unternehmungen des Vereins bis dato noch nichts.

Görlich.

Mitte September kamen Haydn's „Jahreszeiten“ unter Musik-Dir. Klingenberg's anerkannt trefflicher Direction im Theater, das bis auf den letzten Platz gefüllt war, in vorzüglich gelungener Weise zur Aufführung. Frä. Susanna Klingenberg, die nun schon oft gerühmte Schülerin des Hrn. Professor Göthe in Leipzig, gab als „Fanny“ eine durchweg musterhafte Leistung. Ihr seelenvoller, zum Herzen dringender Gesang, die reizende Vortragsweise vorzüglich der charaktervollen Nummern im Winter, erfreute sich mit gutem Rechte der allgemeinsten, ehrenvollsten Anerkennung.

Die Lucas-Partie hatte der Königl. Opersänger Hr. Rudolph aus Dresden in lähmendwerther Güte, mit schönem kräftigem Stimmklang und in allen Theilen trefflich gezeichnetem Vortrage, zum lebendigsten Ausdrucke gebracht, mit der großen Arie dankesvollen Beifall

des begeisterten Auditoriums hervorgerufen. Den Simon sang Hr. Gastmann aus Bautzen und müssen wir auch seiner correcten Leistung hierdurch dankgerecht werden, zumal es der solobefähigten Dilettanten äußerst wenige giebt, die mit gleichem Enthusiasmus und gleicher Aufopferung bei solchen Aufführungen die fehlende Künstlerkraft liebreich ersetzen. Chor und Orchester standen in wohlgeübter frischer Wechselwirkung zu einander, obwohl letzteres dem wackeren Dirigenten, besonders in den Proben, große Schwierigkeiten zu überwinden bot.

Wien. (Schluß.)

Seit März d. J. (dem Zeitpunkte meines letzten Opernberichtes) liegt eine ziemlich Reihe von Gastspielen hinter mir: Frau Fabbri-Mulder (vorher unbekannt), Frau Jiska Pauli-Marlowitz aus Pesth, Frä. Altsleben aus Dresden, Frau Leuthner-Peschla aus Dessau, Hr. Groß, Tenorist aus Graz, der Baritonist Pauli aus Pesth, der Tenor Wachtel, der Bassbuffo Krenn aus Prag, und der Feldenbach Molitansky. — Frau Mulder-Fabbri sang Donizetti, Meyerbeer, Gade, Verdi, ist Coloratursängerin und hat einen dünnen, in der Mittellage erträglich, nach abwärts hohl, nach der Höhe schrill klingenden Sopran. Ihr Engagement dürfte doch noch entfernt stehen. Weit Besseres läßt sich — freilich nur auf Grund einer einzigen oft wiederholten Rolle von Frau Pauli-Marlowitz gewärtigen. Ihrer Darstellungsweise der Mirza in „Kalla Koolah“ war eine gewisse Frische des Singens und Spielens eigen. Außerdem hat dieselbe einen gleichmäßigen Triller und ein gutes Staccato, dabei ist ihre Stimme aber ein sehr dünner Sopran und von nicht durchgreifender Wirkung. — Frä. Altsleben gab uns nur eine einzige Probe ihres Könnens als Leonore in „Strabella“. Hiernach zu urtheilen, ist ihr Sopran in der Mittellage wohlklingend, in der Höhe spitz und ermüdet, die Coloratur unfertig und ihr Triller madernd. Im Uebrigen ist ihr Gesang ziemlich frei von modernen Unarten und ihre Textaussprache deutlich. — Frau Leuthner-Peschla, als Lieder- und Oratoriensängerin hier schon ein Name guten Klanges, trat bis jetzt als Isabella im „Robert“ und Eudoria in der „Jüdin“ auf. Ohne Zweifel liegt aber ihr Schwerpunkt in der ersten Rolle. Hier war vollkommene Rundung, ja Meisterschaft wahrzunehmen. Durchweg musikalisches Betonen, vom Recitative bis zur Coloraturarie, vom großen ganzen Zuge der Rolle bis in die feinste Einzelheit derselben gleich innerlich erregtes, wie maßvolles Spiel bei schöner Klangfülle und vollkommenem Wohlkante der Stimme. Auch giebt sich die natürliche Eignung und geistige Dehnbarkeit für alle Art psychologischen Ausdruckes kund.

Hr. Groß aus Graz ließ sich u. A. auch als „Lannhäuser“ vernehmen. Es war dies binnen Jahresfrist die einzige Vorstellung dieser Oper. Der Gast verhielt sich seinem Stoffe gegenüber ziemlich gleichgültig und vermochte den allgemeineren Anforderungen nur in geringem Grade gerecht zu werden. — Glücklicher Weise ließ uns Herr Pauli nur ein einziges Mal seine unerquickliche Falsstimme und läppische Wortansprache hören, Wachtel dagegen trat in verschiedenen Rollen auf. Es ist allgemein bekannt, wie verschwenderisch die Natur diesen Sänger bedacht hat, doch steht die Thatsache fest, daß weder angestammter Künstlergeist, noch Schule, weder angeborenes noch erlangenes Darstellertalent für ihn auch nur das Mindeste gethan, sondern ihn vielmehr ganz im Stiche gelassen haben, denn er vermag keine einzige Rolle im Großen und Ganzen erschöpfend darzustellen. — Hr. Krenn aus Prag ließ sich nur ein einziges Mal in „Strabella“ hören, und hier machte sich in seinem gesanglichen und darstellenden Gebaren etwas Spießbürgerliches bemerkbar. — In Molitansky lernten wir einen Sänger kennen von ursprünglich gut beobachtetem Kernsatz, der sich jedoch durch die Aneignung der Manier eines selbst dunklen gedämpften Ansahes selbst um so manche glückliche Wirkung seiner nahe an zwei Octaven umspannenden Stimme bringt. Er trat in der „Jüdin“, in den „Engenotten“ und im „Robert“ auf.

Im Carltheater gab Merelli mit seiner italienischen

Operngesellschaft in den ersten Sommermonaten Vorstellungen, und der Schwerpunkt des Unternehmens liegt hier in dem Gesange des Fräuleins Adeline Patti. Die übrigen Leistungen sind untergeordneter Art, mit Ausnahme Carrion's, Singlini's, des Baritons Jacchi und der Signora Fason. Ueber das erste Auftreten der Patti als Sonnambula habe ich i. J. in d. Bl. schon berichtet. Weiterhin ist sie noch aufgetreten als Rosine (Barbier) Zerline (Don Juan) Lucia di Lammermoor, Norma, in Don Pasquale und Violetta Valery (Traviata) und hat sich als Ergebnis die Ansicht herausgestellt, daß die Wiedergabe solcher, seelenloser Grazie das eigentliche Feld dieser Künstlerin bildet. So prägt sich die bessere Seite ihrer Eigenthümlichkeit in Characteren wie Rosine und Norma im Sinne der Mustergültigkeit aus; dagegen werden Gebilde ungetrübter vergeistigter weiblicher Natürlichkeit, wie u. A. Zerline, in das Bereich des widerlich Burlesken herabgedrückt. Sig. Fason trat nur als Donna Anna auf, und war ihr Organ so angegriffen, daß sie, trotz ihrer nicht zu verkennenden Vorzüge, zu wirken außer Stande war. — Carrion ist ein in seiner Art unvergleichlicher Mimiker, Declamator und Gesangstechniker, nur hat seine Stimme auch schon verloren. — Singlini ist ein kleiner Tenor und Jacchi hat einen zwar nicht sehr klangvollen, aber von aller Unart freien, sympathisch klingenden Bariton.

Schließlich sei noch der Operetten im Carl- (Treumann-) Theater gedacht. Treumann ist seit dem Brande nach dem Carltheater mit seiner Gesellschaft übergesiedelt und huldigt vorzugsweise dem Offenbach-Cultus. Hier von auszunehmen ist nur eine kürzlich in Scene gegangene Operette des an diesem Theater angestellten Capellmeisters Hrn. von Suppé: „Flotte Bursche.“

Das Textbuch versetzt uns mit glücklicher Laune, lebendigem Drange der leichtgeschürzten Handlung und im Gewande einer fließenden Schlagwortreichen Sprache mitten in das lustige, bisweilen tolle, doch niemals gemeine Studententreiben. Die Musik hält solchem Zuge die rechte Wage. Frisch und wechselvoll von der ersten bis zur letzten Note, bringt sie allerlei bekannte Burschenlieder in nicht unebener Art und Weise der Combination. Die eigenen Zuthaten des Componisten zu diesem überkommenen Stoffe bezeugen sowohl nach gefanglicher wie orchesterlicher Seite den für solche Sphäre glücklich begabten Mann der Praxis. Das Werkchen verlangt ein klappendes Zusammenspiel und muntere Aufgelegtheit aller hierbei Betheiligten. Dank den größtentheils in ihrer Art trefflichen Gliedern der Treumann'schen Gesellschaft wird solchem Erfordernisse auch durchweg entsprochen. Die anziehende Blüthe macht volle Häuser, und unterhält selbst Jene, die als Musiker und Kritiker den Schauplatz betreten. Es findet sich in dieser Partitur sogar bei weitem werthvolleres, als in fast sämtlichen Operetten Offenbach's, namentlich in Bezug auf thematische Combination. Wollte Hr. von Suppé diese seine glückliche und gut geschnitten Naturgabe weiterhin ausbeuten! —

S.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Frau Sachmann-Wagner soll ernstlich gesonnen sein, sich gänzlich von der Bühne zurückzuziehen und nach Ablauf ihres jetzigen Engagements am 13. December d. J. in das Privatleben zurückzutreten.

— Die Sopranistin Fräulein Fettelheim in Wien wird Mitte December in einem der Gewandhausconcerte in Leipzig als Sängerin und in einer Kammermusik-Unterhaltung als Pianistin auftreten.

— Der königliche Domchor in Berlin begab sich allerhöchstem

Befehle zufolge mit seinem Dirigenten Hr. v. Herberg zur Theilnahme an der 500jährigen Domfeier nach Magdeburg.

— A. Kömpel aus Weimar concertirte kürzlich in Freiburg im Breisgau und spielte dort außer dem Mendelssohn'schen Violinconcerte noch die Gesangscene von Spohr.

— Adeline Patti hat nach Beendigung ihres Auftretens in Hamburg dem Orchesterpensionsfonds des dortigen Stadttheaters die Summe von 500 Mark geschenkt und außerdem noch reichliche Wohlthaten gespendet.

— Der Pianist Gustav Satter gedenkt in den Monaten November und December in Wien sechs Clavier-soirées zu veranstalten, und soll, wie verlautet, hierzu bereits ein sehr gewähltes Programm entworfen haben.

— Frau Marchesi hat sich nach Paris begeben, um ihre Gesangsunterrichts-Curse wieder zu beginnen.

— Am 26. Aug. concertirten in Ems: Frau Secubier-Rastner, Bieuztemp, Vivier, A. Batta und der Sänger Monari Rocca. Dieses Concert war das letzte der diesjährigen Saison. Einige Tage vorher hatten sich u. A. auch die Sängerin Fr. Gilling und Alard hören lassen.

Musikfeste, Aufführungen.

— Hr. Sigismund Blumner, früher in Berlin, seit längerer Zeit in London lebend, hat dort drei Subscriptions-Soirées für Kammermusik im Frühjahr dieses Jahres veranstaltet. In der ersten derselben kamen u. A. das Cdur Trio von Hummel, Sonate für Pianoforte und Violine von Mozart, ein Quartett von Beethoven, Clavierstücke von S. Bach, (Präludium und Fuge,) Liszt, („Venezia“), Brubert, („Fru follet“), Gesänge und ein Violoncell-Solo; in der zweiten Trio von Mozart, Kreuzer-Sonate von Beethoven, das Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell von Schumann, Gesänge von Liszt und Taubert und ein Violinsolo; und in der dritten: Cdur Trio von Haydn, Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell von Mozart, Clavierstücke von Schumann (Kreisleriana Nr. 1.) Senfett (Notturno), Chopin (Ballade), Brubert (Etude) und Moscheles (Hommage à Händel) zur Aufführung.

— In Frankfurt a. M. haben am 9. October die Museums-Concerte begonnen. Das Programm brachte Beethoven's achte Symphonie, Chöre von Gade, Haydn, Schumann, ein Violinconcert von Spohr und Fuge von Bach (vorgetragen von Hrn. Kömpel aus Weimar), den Sturm von Haydn, Frühlingsbotschaft und Ouverture zu „Hamlet“ von Gade.

— Die von uns kürzlich erwähnte Gesellschaft der Musikfreunde in Berlin wird unter der technischen Leitung H. v. Bülow's ihr erstes Abonnementconcert am 31. October im Saale der dortigen Singakademie abhalten, zu welchem bereits folgendes Programm festgestellt ist: Hamlet-Ouverture (Op. 37) von Gade, erstes Clavierconcert von Fr. Liszt, „Meeresstille und glückliche Fahrt“ für Chor und Orchester (Op. 112) und die neunte Symphonie von Beethoven.

— Das erste Concert des Wiener Singvereins unter Herbed's Direction soll am 8. November Statt finden, bei welcher Gelegenheit „Samson“ und „Ode an den Säcilienstag“ von Händel zur Aufführung gelangen werden. Unter den Solisten wirkt Schnorr v. Carolsfeld mit.

— Im zweiten Museumsconcerte zu Frankfurt a. M. am 23. October wurden gegeben: Symphonie (D-moll) von Haydn (zum ersten Male) Arie aus „Judas Maccabäus“, von Händel, gesungen von Fräulein Parepa aus London, G-moll Concert von Mendelssohn, gespielt von Frau Clara Schumann, Arien aus der „Zauberflöte“ und aus dem „Schwur“ von Auber und die Ouverture Op. 124 von Beethoven.

Neue und neu einstudirte Opern.

— Die italienische Oper in Petersburg ist mit den „Puritanern“ eröffnet worden.

— Berlioz' „Trojaner“ werden in den ersten Tagen des November im lyrischen Theater zu Paris zur Aufführung gelangen, und die dortige komische Oper beabsichtigt Donizetti's „Trato“ neu in Scene zu setzen.

— In Dresden kam am 25. October die Oper „Agnes“ von E. Krebs neu einstudirt zur Aufführung. Das Publicum nahm dieselbe beifällig auf, und die Hauptträger der Oper, die H. Witterwitzer, Schnorr v. Carolsfeld, Frau Bürde-Mey wurden gerufen. Die Leitung hatte Capellmeister Nieß auf eigenen Wunsch übernommen.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Dem Pianisten und Componisten Adolf Schläpfer in London wurde die Auszeichnung zu Theil, von dem Könige von Portugal zum Ritter des Ordens Jesu-Christi ernannt zu werden, und war der Orden von einem eigenhändigen Schreiben des Königs begleitet. Hr. Schläpfer empfing diese Auszeichnung infolge eines neuen Trios für Piano, Violine und Violoncell, das er dem Könige gewidmet hat.

— Alfred Jaell erhielt vom Erzherzog Maximilian, dem Candidaten der mexikanischen Krone, einen werthvollen Diamantring nebst Namensschiffre und Krone in Brillanten. Außerdem ist er von der Liebertafel in Triest zu deren Ehrenmitgliede ernannt worden.

Leipziger Fremdenliste.

— In dieser Woche besuchten uns die Herren Popper, Kammervirtuos, Cabisius, Violoncellist und Huber, Violinist aus Löwenberg, Hr. Hugo Seermann, Violinist und Fr. Helene Seermann, Harfenvirtuosin aus Baden, und Hr. Asantschewski, Conflusist aus Petersburg.

Vermischtes.

— Mercadante hat eine große Programmsymphonie componirt, unter dem Titel: „L'Insurrezione Polacca“ (der polnische Aufstand). Die einzelnen Theile derselben führen folgende Aufschriften: I. 1862. Heilige Demonstrationen in den Kirchen und Straßen da- für seitens der Russen. II. 1862. Conscriptio. Verurtheilung des Volks. Kriegaufstand. III. 1863. Ankunft Italienscher Volontairs. Schlacht. Niemand ist tödtlich verwundet. — Letzte Momente des Garibaldischen Helben. Feiertlicher Nachschmerz. — IV. 1863. Allgemeine Erhebung. — Sieg. — Wie man sieht, eine treffliche Veranlassung für die Gegner der Programmmusik zur Begriffsverwirrung, für Vorurtheilsfreie zugleich das beste Mittel, das Wahre und das Falsche, das Berechtigte und das Unberechtigte in der Sache sofort zu unterscheiden.

— Auf Veranlassung der Direction des Musikvereins in Wien fand am 13. October die Exhumirung der Gebeine Beethoven's und Fr. Schubert's auf dem Währinger Kirchhofe statt. Von den noch lebenden Verwandten Schubert's war dessen Bruder Andreas, R. R. Rechnungsofficial, bei dem Acte zugegen. Die irdischen Reste der beiden Meister wurden in Metallfärge gebracht, und einstweilen der Friedhofscapelle übergeben, da die für dieselben bestimmten ausgemauerten Gräfte noch nicht vollständig fertig waren. Hierauf haben die Angehörigen Beethoven's einen Protest veröffent-

licht, worin es heißt: „da die durch die Bande des Blutes und das Vermächtniß des Namens heiligen und unverjährbaren Rechte, göttlichen und menschlichen Gesetzen entgegen, so wenig anerkannt wurden, daß wir die Ausgrabung der irdischen Ueberreste Beethoven's erst aus den Zeitungen erfahren, so halten wir uns verpflichtet, zu erklären, daß dieser das Andenken des Meisters profanirende Act, der ohne unsere Einwilligung und gegen unsern Willen vorgenommen wurde, nur schmerzliche Gefühle in uns wach gerufen hat, und daß wir entschieden gegen die Ausführung aller weiteren in dieser Richtung gesagten und bereits veröffentlichten Projecte auftreten werden, in welchen wir keine dem Genius des Verbliebenen gebrachte Hulldigung, sondern nur eine Entweihung seiner Asche erblicken können!“

— Den von uns gebrachten Notizen über den mehr und mehr sich geltend machenden Eingang deutscher Musik in Italien, wo man noch vor gar nicht langer Zeit nichts als Verdi goutiren wollte, fügen wir diesmal hinzu, daß auch in Triest die Sympathien für die deutsche Kunst wach geworden sind. Nicht allein, daß dort die alten Classiker Boden und einen bestimmten Kreis für sich gewonnen haben, sondern auch die Werke der Neuzeit finden daseibst ein immer größeres Publicum. Daß dies soweit gebiehet, ist namentlich den Verdiensten des Pianisten Alfred Jaell (bekanntlich aus Triest gebürtig) und des dortigen Violinisten und Capellmeisters J. Heller zu danken, indem beide die Quartette von Schumann und das in A dur von Brahms — von Jaell zuerst dort eingeführt — zur Aufführung brachten, die der aufrichtigsten Bewunderung der Zuhörer sich zu erfreuen hatten. Außerdem brachte Jaell u. A. die Sonate „Florestan und Eusebius“ von Schumann, Compositionen von Liszt und seine Transcriptionen aus Wagner's „Walthere“ (Wotans Abschied und Feuerzauber) und „Rheingold“ und „Tristan und Isolde“ zu Gehör. Dem Dirigenten des dortigen Schillervereins J. Heller war es namentlich auch zu danken, daß Laub im Mai d. J. dort concertirte.

Bei Gelegenheit der Anwesenheit der mexikanischen Deputation, um dem Erzherzog Maximilian die Krone anzubieten, fand bei demselben ein Foscovort statt, in welchem Jaell spielte und von den hohen Herrschaften auf das Liebenswürdigste ausgezeichnet wurde.

Berichtigung.

In der letzten Nummer hat sich auf S. 144 beim Umbrechen der Spalte ein Versehen eingeschlichen, indem nämlich die Notiz von der Aufführung der „Katakomben“ von Hiller sich zwischen Schubert's „Rosenmädchen“ und „Wahrsager“ eingeschoben hat, was zu dem Mißverständnisse Veranlassung geben könnte, als sei Hiller der Autor der letzteren Oper, welches wir deshalb dahin berichtigen, daß sich die Autorschaft derselben auf Louis Schubert bezieht.

Kritischer Anzeiger.

Theatermusik.

Julius Taubach, Op. 4. Musik zu Shakespeare's: „Was ihr wollt.“ Partitur. (Den Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt). Düsseldorf, Wilhelm Beyerhoffer. Pr. 3 Thlr. 15 Sgr.

Was den dramatisch sein sollenden Inhalt der Musik Taubach's zum Shakespeare'schen Lustspiele betrifft — und das dürfte denn doch wol die Hauptanforderung an jede Theatercomposition sein — so müssen wir vollkommen der schon in einer früheren Besprechung des Clavierauszugs (Nr. 2 dieses Bandes) ausgesprochenen Meinung beitreten, daß der Componist seiner Aufgabe durchaus nicht gewachsen war, und seinem Werke jede wirklich lebendige, tiefere Charakteristik der Vorgänge und Persönlichkeiten des Dramas fehlt. — Gemeinplätzigte Ausdrucksweise, und wenn sie noch so feiner und noch so talentvoller Routine entspringt, kann nicht genügen, Shakespeare'schen Geist seiner Würdig zu reproduciren. Als rein musikalische Production hingegen (zu Allem, was man will, nur nicht zu „Was ihr wollt“) zeigt die vorliegende Partitur in der Ouverture ganz hübsche Begabung für effectvolle Instrumentalcomposition. Sie ist nicht ohne Leben und Frische, gut angelegt in der Form, mit Kenntniß und Talent ausgeführt, fein und elegant instrumentirt, nach Mendelssohn'schen Vorbildern offenbar, aber freilich mit bedeutendem Zurückbleiben hinter

der selbstständigen Kraft des Inhalts der letzteren. Die Gesänge dagegen erscheinen weit schwächer, eben weil der Text bestimmteren Ausdruck erfordert.

XXV—I.

Kirchenmusik.

Joh. Seb. Bach, Cantaten im Clavierauszuge bearbeitet von Robert Franz. Breslau, F. E. C. Leuckart.

Nr. 1. „Es ist dir gesagt, Diensth, was gut ist.“ Pr. 2 Thlr. 20 Sgr.

Nr. 2. „Gott fährt auf mit Jauchzen.“ Pr. 2 Thlr.

Nr. 3. „Ich hatte viel Bekümmernisse.“ Pr. 4 Thlr.

Nr. 4. „Wer sich selbst erhöhet.“ Pr. 2 Thlr.

Nr. 5. „Dewiges Feuer.“ Pr. 1 Thlr. 25 Sgr.

Nr. 6. „Lobet Gott in seinen Reichen.“ Pr. 2 Thlr. 10 Sgr.

Nr. 7. „Wer da glaubet und getauft wird.“ Preis 1 Thlr. 12 1/2 Sgr.

Arien aus der Passions-Musik, nach dem Evangelisten Matthäus, mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet:

Drei Arien für Alt. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr. 5 Sgr.
Drei Arien für Bass. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr.

Was schon früher in unserer Zeitschrift bei Gelegenheit der Besprechungen der von R. Franz bearbeiteten Sopran- und Tenor-Arien aus Bach'schen Cantaten (Bd. 55 S. 109 und Bd. 56 S. 150) gesagt worden ist, gilt auch in vollkommen gleichem Maße von den uns vorliegenden Bearbeitungen. Auch hier sehen wir zunächst keine gewöhnliche, mechanisch geistlose Uebersetzung der Partituren. Wie dort in den Arien, so finden wir auch in den Cantaten den Einzutritt des freien Orgelspiels, nach der Bassbezeichnung des Originals, durch bewegliche Füllstimmen in der Begleitung in Bach's Geist wiedergegeben, und überhaupt bei der Uebersetzung der Orchesterpartien auf das Pianoforte der Natur und der wahren Behandlungsweise dieses Instruments passend Rechnung getragen. Was die Auffassung der Bach'schen Vieltimmigkeit, und der aus derselben entspringenden Modulationshärten, ja selbst der öfters schneidend eintretenden Dissonanzen und Quersätze betrifft, so hat sich der Bearbeiter der vorliegenden Cantaten darüber näher ausgesprochen in einer neuerdings erschienenen Brochure (Mittheilungen über Joh. Seb. Bach's „Magnificat“), welche wir in Kürze ausführlicher zu besprechen gedenken. — Der Altmeister deutscher Polyphonie folgt auch in den Cantaten unumstößlich seinem steten Principe: Einfachheit in der harmonischen Grundanlage, bei größtem modulatorischen Reichtume vermöge der freiesten, und doch consequentesten Stimmführungen. Die Hauptschönheit der Cantaten Bach's, wie überhaupt wol seiner Tonwerke, ist die grandiose, charakteristische Auffassung der Texte, wenn gleich der Einfluß seiner Zeit — der Epoche sich gern breit aussprechender Altongenpersischen-Gelehrten, wie Heif-graziöser Sarabanden- und Menuett-Ländler — sich auch mit dem besten Willen nicht hinwegdisputiren läßt. Schwingt man sich jedoch über diese nur die Form betreffenden Anstöße hinweg, und zu dem tiefen, hochpoetischen Inhalte, — wenn vielleicht auch nicht aller, doch gewiß der meisten Nummern jener Cantaten und Arien hinauf, so wird man sich von denselben wunderbar erhoben und angezogen fühlen. So z. B. sind in Nr. 2 Recitativ und Arie für Bass („Es kommt der Held“ und „Er ist's“ von imposanter, dramatischer Färbung, so wie in Nr. 3 die Arie für Sopran („Seufzer, Thränen“) von außerordentlicher Lieblichkeit; in Nr. 6 zeichnet sich die Alt-Arie („Ach, bleibe doch“) durch originelle Rhythmit aus, der zufolge der klagende Ausdruck der Melodie noch mehr gesteigert wird. Ebendaselbst verdient die Sopran-Arie („Jesu, Deine Gnadenblicke“) besondere Aufmerksamkeit wegen des schönen, glatten Gesanges und des überaus zart figurirten Accompaniments (ohne Bass). Ebenso ziehen uns die Duette: in Nr. 3 für Sopran und Bass, und in Nr. 7 für Sopran und Alt an. Letzteres soll eigentlich zweistimmiger Frauenchor sein; laut einer Bemerkung des Bearbeiters aber möchte es als solcher wol schwer mit dem erforderlichen, zarten Ausdruck auszuführen sein, womit wir vollkommen einverstanden sind. Von den Chören sprachen uns, wegen der kausvollen, lebendigkräftigen Durchführung der Stimmen (resp. Themen), folgende ganz vorzüglich an: die Chöre aus Nr. 1 („Es ist dir gesagt“), aus Nr. 2 („Gott fährt auf“), in Nr. 4 („Wer sich selbst erhöht“), in Nr. 5 der letzte Satz („Dankt den höchsten Wunderhänden“), so wie in Nr. 6 das erste Allegro („Lobet Gott“). — Die Arien aus der Passions-Musik sind schon allgemeiner bekannt und längst ihrem hohen Werthe nach gewürdigt worden. Dem würdigen fleißigen Bearbeiter gebührt das Verdienst, durch diese verhältnißmäßig wohlfeilen Ausgaben von Bach's herrlichsten Gesangswerken zu allgemeinerer Verbreitung derselben bedeutend beigetragen zu haben.

Sion, Sammlung classischer geistlicher Gesänge für die Altstimme und Piano. Nr. 60. Berlin, Schlesinger. Preis 7½ Sgr.

(Dieselbe Sammlung) Nr. 61. Pr. 5 Sgr.

Wilhelmus Smits, Die Ehre Gottes. Hymne von G. H. Broekhuysen, componirt für Chor- und Solo-Stimmen mit Begleitung des Orchesters. Piano-Partitur. Amsterdam. Th. J. Moothaan. Pr. f. 5.

J. A. Van Eyken. Hymne von Dr. J. P. Heije, für Männerchor und Solos mit Begleitung von Blechinstrumenten. Clavierauszug. Amsterdam. Th. J. Moothaan. Pr. f. 1. 60.

Die vorliegenden zwei Nummern der (von Carl Klage ebirten Sammlung Sion bringen: ein Fragment aus dem Psalm XXI Marcello's, und einen Vers aus Händel's „Te Deum“ beibe, wie angezeigt, der ersten Nummer der „Ecole classique de M. e. Viardot-

Garcia“ entnommen. Sowol die Namen der genannten Altväter kirchlicher Musik, als auch der allbekannte geläuterte Geschmack der als Sängerin und Lehrerin berühmten Herausgeberin der erwähnten französischen Sammlung machen eigentlich jede nähere Besprechung überflüssig. Die Clavier-Begleitung ist leicht und geschickt arrangirt. Als Contrast erscheinen die zwei holländischen Compositionen. Es dünkt uns, als wenn in beiden eine gewisse Präntation auf sogenannten Classicismus läge, obgleich sie denselben auf entgegengesetzte Art zu erstreben suchen. In der „Ehre Gottes“ scheint der Autor die zufälligen Härten in der Modulation des alten Bach als besondere Merkmale classischen Styles herausgesucht zu haben, und hat ihn wahrscheinlich darin nachahmen wollen. Aber der erschichtlich-biletantische Standpunct seiner theoretischen Kenntnisse hat ihn zu keinem wirklichen Stimmreichtum kommen lassen, während das Aufgeben der Einfachheit der harmonischen Grundlagen nur zu gehalt- und geschmacklosen, unklaren, zumeist durch Nichts motivirten Folgen geführt hat. Van Eyken dagegen ist schon gar zu einfach. Er kommt in seiner Hymne modulatorisch durchaus nicht vom Fled: Fmoll — As oder Es dur — Emoll, oder vice versa, — andere Folgen finden nicht statt. Dennoch aber mögen wir in Van Eyken's Production die gesungliche Begabung und einen gewissen Inhalt nicht verkennen. Auch hinsichtlich der Klarheit im vierstimmigen Satze übertrifft dieser Autor seinen vorgenannten Landsmann.

XXV—I.

Kammer- und Hausmusik.

Für eine Singstimme mit Pianoforte.

Armonia. Auserlesene Gesänge für Alt oder Mezzosopran, herausgeg. von H. G. Ritter. Band VI. Nr. 40—48. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 1¼ Thlr.

Dieses Heft eines schon als vorzüglich bekannten Sammelwerks bringt uns einzelne Nummern aus Opern, Cantaten und Dratorien älterer Zeiten, namentlich von Gluck, Händel, Ferrandini, Rossini, Caselli und Cossini. Der edele, einfache Gesang, sowie die nicht schwierige, jedoch harmonisch-wirksame Begleitung in entsprechendem Clavierarrangement, machen auch diesen Band, gleichwie die frühern, zu einer willkommenen Gabe für diejenigen, welche nach Weichmann's Ausdrucks mehr als „Musikvergnüglinge“ sind. —

Musik für Gesangsvereine.

Julius Jos. Mairr, Auswahl englischer Madrigale für gemischten Chor. Drei Hefte. Breslau, F. E. C. Venedart. Pr. I 1 Thlr. 15 Sgr., II und III à 1 Thlr. 20 Sgr.

Gegen das Ende des 16. und zu Anfange des 17. Jahrhunderts gehörte es, wie bekannt, zum guten Tone, allerlei sentimentale Liebes- und Frühlingsklagen mehrstimmig im steifsten contrapunctischen Style Josquin's des Pres componiren und ausführen zu können. Zu solchen Mobegeängen der guten, alten Zeit gehören denn auch die vierstimmigen englischen Madrigale John Dowland's, John Bennet's, Thom. Tallis', die fünfstimmigen Thom. Morley's, und die sechsstimmigen John Ward's, Thom. Weelkes' und John Wilbye's, welche uns in diesen Heften geboten werden. — Obschon der Herausgeber im Vorworte zu dieser Sammlung sagt, daß dieselbe „keinen theoretisch-historischen, sondern den ausschließlich praktischen Zweck verfolge, das englische Madrigal unseren Gesangsinstituten zugänglich zu machen“, können wir dennoch den Erfolg letzterer Absicht nicht zugeben. Die Madrigale, selbst die besten der oben erwähnten Epoche, enthalten nur nach damaliger Ansicht regelrechte, jedoch ziemlich planlose Durchführungen kurzer, intentionloser Motive. Sie weichen also in Rhythmit und Harmonik, und demzufolge auch in der Melodik gar zu sehr von der heutigen Musik ab, um ein irgend mehr als historisches Interesse sich abzugewinnen zu lassen, und können fernerhin nie, weder dem Geschmade noch der Kunst selbst, förderlich werden. Die neuere Musik-Praxis auf das Alte zurückzuführen wollen, wenn dasselbe nicht höheren geistigen, folglich stets bleibenden Werth hat, (und ein solcher mangelt den englischen Madrigalen erschichtlich ebenso wie allen anderen Mobe-compositionen der verschiedenen Epochen) heißt den Fortschritt der Kunst ganz und gar verkennen. Alles hat, und muß auch seine Grenzen haben, folglich auch die Pietät für das Alterthum in der Kunst, und soll das nur historisch-Würdige nicht mit dem wirklich Praktisch-Fördernden verwechselt werden.

XXV—I.

Unterhaltungsmusik.

Für zwei Pianoforte.

Ch. F. Insberg, Op. 92. Deuxième Duo pour deux Pianos sur Obéron, Preziosa, Freischütz de Weber. Leipzig, F. Hofmeister. Pr. 2 Thlr.

Brillantes Potpourri, indeß von einigem nicht zu verkennenden Gehalte.

Zu vier Händen.

J. F. Chwatal, Op. 170. Die kleinen Opernfreunde. Melodienbouquets nach beliebten Opern. Bief. II. Nr. 7 bis 12. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 1 1/2 Thlr.

In längst bekannter Chablonenweise arrangirte bunteste Melodienfragmente aus: „Sonnambula“, „Ezaar und Zimmermann“, „Obéron“, „Martha“, „Stumme von Portici“, und „Weiße Dame“. Ueber nothwendig gewordene Uebel in der Kunst noch zu reden, glauben wir uns enthalten zu können. Auch ist nicht zu leugnen, daß solche Arrangements mehr oder minder zur Popularität von Operncompositionen mit beitragen, und das ist für Dilettanten der niederen Stufen (jedes Alters) immerhin von relativem Nutzen. Chwatal's Bouquets aber gehören wol noch zu den lieblichsten ihrer Art.

Jesébure-Wely, Op. 54. Les cloches du Monastère. Arrangement zu vier Händen. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 10 Sgr.

Da diese so piquant klingende, obßon völlig geistlose Modepièce so wunderbar „zieht“ und Abgang findet, so konnte natürlicher Weise eine Herausgabe derselben in leichtester Einrichtung zu vier Händen zu erscheinen nicht erzwungen.

Instructives.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Gerhard Frankl, Op. 4. Sechs Charakterstücke für die reifere Jugend etc. 2 Hefte. Breslau, C. F. Siemisch. Pr. à Hest 22 1/2 Sgr.

Jonas Böhm, „Perlen“. Leichte Tonstücke für das Pianoforte zu vier Händen etc. Herausgegeben von Immler. Langensalza, Verlags-Comptoir. Pr. 20 Ngr.

Chr. Immler, „Melodien-Kränzchen“. Beliebte Volkslieder etc. Langensalza, Ebend. Pr. 14 Ngr.

Schon vor einiger Zeit hatte Referent Gelegenheit, über die ersten Werke Frankl's ein den Umständen nach günstiges Urtheil abgeben zu können. Auch diesmal befindet er sich in der Lage, dasselbe auf das vorliegende Opus ausdehnen zu können. Frankl zeigt bei entschiedenem Talent ein anerkanntes praktisches Geschick besonders für die den instructiven Zwecken Rechnung tragende Claviercomposition. Außerdem ist bei ihm noch zu bemerken, daß er nicht, wie viele derartige Tonsetzer es zu machen pflegen, im Saße eine allzugroße Leere durchblenden läßt; im Gegentheil, Frankl ist bemüht, bei Berücksichtigung aller instructiven Forderungen, möglichst vollständige Klangfülle zu bewahren. Jedes der vorliegenden Hefte enthält drei Nummern und zwar das erste: „Wiegenlied“, „Waldbühne“ und „Volkslied“, das zweite: „Gute Laune“, „Auf dem Eise“ und „Ein geistlich Abendlied“. Im Allgemeinen läßt sich darüber sagen, daß der Autor bei allen Nummern das Charakteristische nie aus den Augen verloren hat, und daß, da besonders in der technischen Behandlungsweise mannigfache Abwechslung geboten ist, dies Werk mit Vergnügen von der reiferen Jugend benutzt werden dürfte.

Eine nicht ganz üble, obßon bei Weitem nicht in demselben Grade empfehlenswerthe Arbeit ist die Sammlung „Perlen“ von Böhm. Wahrscheinlich stammt dieselbe aus dem musikalischen Nachlasse des Componisten. Böhm stellt an die Schüler nicht so hohe technische Anforderungen als Frankl, er hat sein Augenmerk hauptsächlich auf eine der untersten Stufen gerichtet, und hier zur rechten Zeit angewendet, bilden sämtliche Nummern („Romanze“, „Savoyarden-Lied“, „Zigeunertanz“, „Aus der Zauberflöte“, „Aus der Regimentstochter“, „Österreichische Nationalhymne“, „Klänge aus der Alpenwelt“, „Aus dem Rothschäppchen“) immerhin mit Nutzen gespielt werden.

Immler's Opus enthält „beliebte Volkslieder“ im Umfange von fünf Tönen. Mit dem Werke selbst hat unsere Clavierliteratur Nichts gewonnen, denn ähnliche, sogar bedeutend bessere, existiren schon in Masse. Was die „Beliebtheit“ dieser Volkslieder betrifft, so ist die Wahl durchaus keine glückliche, denn was der Verfasser mit jenem Ausdruck bezeichnet, möchten wir lieber trivial nennen. Wir befinden uns demnach durchaus nicht in der Lage, dem „Melodien-Kränzchen“ eine Empfehlung mit auf den Weg zu geben.

Bücher, Zeitschriften.

Schirch, Rud., Volksängers Notenbuch. Eine einfache und geordnete Darstellung u. Erklärung aller Zeichen der Notenschrift. Berlin, Ernst Schott u. Comp.

In dem Vorworte „an die deutschen Volksänger“ sagt der Verfasser: „Getreu seinem Grundsätze, zur Förderung des deutschen Volksanges nach Kräften beizutragen und in der Ueberzeugung, daß es noch manchem Sänger an der nöthigen Notenkenntniß gebricht, bietet der Märkische Central-Sänger-Bund das folgende Buch zum eifrigen Studium.“ Man findet darin auf 40 Seiten Belehrung (natürlich in kürzester Weise) über System, Schlüssel, Namen und Geltung der Noten, Tempo, Tonarten u. s. w. So einfach diese Sachen scheinen, so wollen sie doch gelernt sein und jede Anweisung dazu, auch die vorliegende, ist vom Volksänger mit Dank aufzunehmen. Der Verfasser versteht mit seinem Publicum zu reden!

Die Kunst des Clavierstimmens etc. 2. Auflage. Weimar, 1863. B. F. Voigt.

Vorgenannte Schrift bildet den 21. Band aus dem in ebenderselben Verlagshandlung erscheinenden größern fortlaufenden Werke „Neuer Schauspiß der Künste und Handwerke. Mit Berücksichtigung der neuesten Erfindungen.“ — Sie bietet auf 84 Seiten eine vollständige (1) Anleitung zur Erhaltung und Wiederherstellung gebrauchter, sowie zur Prüfung neuer Instrumente und ist frei nach dem „Accordeur“ des J. Armiellino, mit Benutzung noch vieler anderer Quellen von einem vielerfahrenen Clavierstimmer bearbeitet. Und in der That hat der Verfasser viel Praktisches darin niedergelegt. Es sind in neuester Zeit mehrere Schriften ähnlichen Inhalts erschienen, die in einigen Puncten von dem Verfasser abweichen, was seine Erlebigung darin findet, daß gerade in diesem Fache, und namentlich in Betreff des Instrumentenbaues tagtäglich Fortschritte gemacht werden. Beachtenswerth ist darin „Theorie des Tones, Vertheilung ober Temperatur, die Gegenheilung.“ — Wer darüber noch genauer und gründlicher sich zu belehren wünscht, der lese in „Chrysander's Jahrbüchern für Kunst etc. (Band 2)“ Hauptmann's Aufsatz über „Temperatur.“

Hugo, G., Der musikalische Accent und im Gesang die Aussprache. Feitsaben für den Unterricht und das Selbststudium. Leipzig, E. Wengler, 1862. Pr. 5 Ngr.

Der Herr Verfasser bezweckt mit seinem Schriftchen: „im Lebrsache Musik mit Geschmac vorzutragen, die richtige Nuancirung und Mäßigung des Tones hier und da vorzunehmen, nicht sowohl zu betonen als sehr oft nicht zu betonen, und dadurch Schattirung, Abwechslung des Reizes zu erzielen, eine Fülle anzufüllen.“ Er bezeichnet also selbst seine Schrift als Füllbüßer. Gleichzeitig gesteht er aber auch zu, daß dieselbe nicht für Heroen und Eingeweihte in der Kunst sei, sondern für Kräfte, denen weder Gesangsschulen noch Meister zur Hand stehen. Solchen „Kräften“ möchten wir allerdings eher rathe, nach „Mars's Allgemeiner Musiklebre“, „Lobe's Katechismus der Musik“ u. s. w. zu greifen, wo diese Materie gründlicher und tiefer behandelt wird. Doch wollen wir Niemanden wehren, sich auch in dieser Brochure (es sind nur 35 Seiten, kl. 8. Format) Körnchen und Brosamen zu suchen über „Accent im Allgemeinen in der Musik, im Tact, Abschnitt, im Saße und in der Periode, so wie sich einigermaßen belehren zu lassen über Aussprache der Worte, wer nicht etwa schon Gentschel's und Wiedemann's Werke darüber kennen sollte.

Krätzschmer, Fr., Musikalisches Fremdwörterbuch für Künstler und Dilettanten. Leipzig, E. Wengler. Pr. 20 Ngr.

Folgt seinen Vorschriften, „einem längstgefühlten Bedürfnisse abzuhelfen“ getreulich nach, nur daß es im Preise etwas gestiegen, wahrscheinlich wegen äußerlich „nobler Ausstattung“ — und eines Anhangs, enthaltend das „Wesentliche der Musik-Elemente.“ — An Voll-

ständigkeit (212 Seiten) mag es einige seiner Vorgänger, die zum Theil bloß halb so stark sind, übertreffen. Das Büchlein eignet sich wegen seiner äußern einladenden Erscheinung zu Geschenken für Damen. Der Inhalt weicht nicht ab von seinen geehrten Vorläufern.

Aähler, Louis, Gesangs-Führer. Ein Auszug empfehlenswerther Werke aus der gesammten Literatur für Solo- und Chorgesang. Leipzig, Schuberth (E. J. Praeger).

Ein mit großem Fleiße, mit Sachkenntniß und Geschick gearbeitetes Werk, das allerdings bei des Herrn Verfassers bekannter Strebsamkeit in noch zu erwartenden Auflagen hier und da Verbesserungen, Erweiterungen, resp. auch Beschränkungen erfahren wird. Man erstaunt über den Reichthum deutscher Muse auf dem Felde des Gesanges. — In 31 verschiedenen Capiteln auf 104 Seiten werden wir durch Gesangsschulen, Gesangsübungen, Lieder für die einzelnen Stimmen, mit und ohne Begleitung, u. s. w. mit Einschluß auch von Schriften über Gesang geführt.

R. Sch.

Literarische Anzeigen.

Für Männergesangsvereine.

Verlag von F. E. C. Leuckart in Breslau.

Soeben erschien:

„Preis dem Vater, den dort oben!“

Hymnus, gedichtet von Garve,
für Männerchor mit Begleitung von Blas-Instrumenten
oder Pianoforte (ad libitum)

componirt von

Heinrich Gottwald.

Op. 6. Partitur und Singstimmen 20 Sgr. Singstimmen
apart 10 Sgr.

Vor Kurzem erschienen:

Joseph Schnabel, Psal'm: „Herr unser Gott,“ für Singstimmen
(Chor und Soli). Neue Ausgabe, mit Begleitung von Blasin-
strumenten (ad libitum) versehen von A. Leitrock. Partitur
1 Thlr.; Orchesterstimmen 1 Thlr. 15 Ngr.; Singstimmen 10 Ngr.
Max Reifris, Acht Gesänge für Männerchor. Op. 3. 2 Hefte.

I. Heft.	{	Nr. 1. Reiterlied von Georg Herwegh.	{	Part. u. Stimmen 1 Thlr. Stimmenapart 20 Sgr.
		Nr. 2. Die Musensöhne singen, von Otto Roquette.		
		Nr. 3. Trinklied von Lord Byron.		
		Nr. 4. Vaterlandlied von E. M. Arndt.		

II. Heft.	{	Nr. 1. Ein geistlich Abendlied von G. Kinkel.	{	Part. u. Stimmen 1 Thlr. Stimmenapart 20 Sgr.
		Nr. 2. Ballade von E. M. Arndt.		
		Nr. 3. Ich liebe dich von Carl Beck.		
		Nr. 4. Kurze Rast v. Robert Prutz.		

Wilhelm Tschirch, Capellmeister in Gera, Sanctus Benedictus und Agnus Dei für Männerchor und Solo, insbesondere zur Ausführung bei Sängerfesten. Opus 52. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 10 Sgr. Jede Stimme 5 Sgr.

Diese Werke verdienen die größte Beachtung aller ernster strebenden Gesangsvereine, denen sie hiermit angelegentlich empfohlen werden. Tschirch's höchst wirkungsvoller Sanctus wurde zum ersten Male beim vorjährigen Voigtländischen Gesangsfeste zu Plauen aufgeführt und hat auf alle Festgenossen einen unauslöschlichen, erhebenden Eindruck gemacht. Es ist unstreitig das bedeutendste Werk des gefeierten Componisten.

Unter der Presse befindet sich und erscheint demnächst:

Max Bruch, Römischer Triumphgesang für Männerchor mit Orchesterbegleitung. Op. 19. Partitur, Orchesterstimmen, Clavier-Auszug und Singstimmen.

Die Berichte über das diesjährige Aachener Sängerfest, wo dieser Chor das erste Mal aufgeführt worden, nennen dasselbe übereinstimmend:

„ein herrlich glänzendes Opus, voll Kraft, Majestät und Fülle der Begeisterung. Der so viel versprechende Componist hat die Sänger, feste mit einem Werke bereichert, für welches die derartigen Verbindungen ihm den lebhaftesten Dank schulden.“

Clavier-Auszug und Singstimmen erhalten die Abnehmer des vollständigen zweiten Bandes von Franz Abt's deutscher Sängerkhalle mit der demnächst erscheinenden 8. (Schluss-) Lieferung als Prämien gratis.

Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämtliche Werke.

Erste, vollständige, überall berechnete Ausgabe.

Partitur-Ausgabe. Nr. 59. Octett für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Horn und 2 Fagotte. Op. 103 in Es n. 24 Ngr.

Nr. 87. 88. Adagio, Rondo u. Variationen für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 121 in G. — 14 Variationen f. Pianoforte, Violine u. Violoncell. Op. 44 in Es n. 1 Thlr. 6 Ngr.

Nr. 113—119. Sechs variirte Themen für Pianoforte mit Flöte oder Violine (ad libit.) Op. 105. — 10 variirte Themen für Pianoforte mit Flöte oder Violine (ad libit.). Op. 107 n. 2 Thlr. 18 Ngr.

Nr. 221—227. Drei Gesänge von Goethe. Op. 83. — Das Glück der Freundschaft (Lebensglück). Op. 88. — An die Hoffnung (Aus Tiedge's Urania). — Op. 94. — An die ferne Geliebte (Liederkreis). Op. 98. — Der Mann von Wort. Op. 99. — Merkenstein. Op. 100. — Der Kuss. Op. 128. n. 1 Thlr. 8 Ngr.

Stimmen-Ausgabe. Nr. 6. Sechste Symphonie. Op. 68 in F n. 2 Thlr. 27 Ngr.

Nr. 59. Octett für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Horn und 2 Fagotte. Op. 103 in Es n. 1 Thlr. 6 Ngr.

Leipzig, 15. October 1863.

Breitkopf & Härtel.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

SYMPHONIA.
Fliegende Blätter für Musiker
und Musikfreunde.

Von dieser Zeitschrift werden jährlich 11 Nummern ausgegeben. Der Preis des Jahrganges beträgt 24 Ngr. Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen an.

Die Nummern 1—8 sind erschienen.

Leipzig, den 6. November 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche
1 Nummer von 1 über 11½ Bogen. Preis
des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue

Interessanteste der Zeitgenossen 2. Hef.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-,
Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Rédacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Frankfurter Buch- & Musikh. (M. Bohn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Koch in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Walter Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 19.

Neunundfünfzigster Band.

D. Weidmann & Comp. in New York.
L. Schottensack in Wien.
Mus. Frieden in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Rezensionen: R. Franz, Mittheilungen über J. S. Bach's „Magnificat“. — H. Verlooy, Gesammelte Schriften. 1. Band: A travers chants. 2. Band: Orchester-Abende. — Correspondenz. (Leipzig, Götting.) — Kleine Zeitung (Zeitgemäße Betrachtungen, Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

Kunstwissenschaft und musikalische Belletristik.

Robert Franz, Mittheilungen über Johann Sebastian Bach's „Magnificat“. Halle. H. Karmrodt. S. 30.

Der um die Bearbeitung der Bach'schen Cantaten bereits vielfach verdiente Autor giebt in dieser Brochure die höchst interessante und belehrende Analyse eines der erhabensten Werke des musikalischen Altvaters. Er hat es, sagt er, „für Pflicht gehalten, die öffentliche Meinung auf ein Werk zu lenken, das bisher vergeblich der Feder harnte, die es den Menschen warm ans Herz legte.“ Wir stimmen gern mit dem Verfasser überein, daß die Theilnahme an Bach's großartigen Vocalcompositionen, dem wirklichen Werthe derselben nach, keine entsprechende, allgemeine sei, so sehr auch an einzelnen Orten der Bach-Cultus in den letzten 20 bis 30 Jahren bereits eine bedeutende Höhe erreicht hat. Der größeren allgemeineren Zuhörerschaft dürfte jedoch die noch nicht entwickelte Befähigung, den gewaltigen Inhalt Bach'scher Kunstwerke „mit verleugnender Hingabe“ erfassen zu können (ist doch selbst der näherstehende Beethoven noch lange nicht Allen zugänglich), ebensowenig zum kategorischen Vorwurfe zu machen sein, als etwa das Nicht-Verständniß von Humboldt's Kosmos, oder Plato's Dialogen. Daß aber bei den dringenden, vielseitigen Anforderungen an die Journalistik der Jetztzeit dieselbe, selbst bei dem besten Willen, Allen und Allem gerecht zu werden, oft auf unübersteigbare Hindernisse stößt in dem Mangel an dazu erforderlichen Arbeits-Kräften, und daß demzufolge leicht hin und wieder Lücken entstehen, wäre ebenfalls wol schwerlich weder als „Unbeachtung“ classischer Werke, noch als „eigenthümliche Stellung u. s. w.“ zu bezeichnen. Zudem steht es ja jedem ernstlichen Kunstfreunde frei, diese unwillkürlichen Lücken zu füllen, und wünschenswerthe Aufsätze bezüglich des Inhalts beliebigen Musik-Zeitschriften zuzusenden, woselbst sie, wie bisher, auch ferner stets nur anerkennende Bereitwilligkeit zur Aufnahme finden

werden. Es möchte demnach das bisherige „Sich-schweigend-verhalten“, welches der geehrte Verfasser rügt, wol nur zum Theil der Journalistik, anderen Theils aber den betreffenden Specialisten selbst vorzuhalten sein. Daß aber unter diesen so Manche dazu vollkommen „Veruf und Fähigkeit“ besitzen, davon giebt Robert Franz den schlagendsten Beweis in dieser höchst anziehenden Brochure. Denn, wahrlich, seine Feder legt Bach's Magnificat der musikalischen Welt gar warm und ergreifend ans Herz.

Von dem Tasein eines Bach'schen Magnificat, dessen Text der bekannte Lobgesang der Maria ist aus dem Evangelisten Lucas (Cap. 1 V. 46 ff.): „Meine Seele erhebet den Herrn u. s. w., — ließ seit Jahren schon ein dunkles Gerücht, wie wenn ein „unbegreiflicher Instinct gewaltet habe, der das Menschengemüth geheimnißvoll dem Bedeutenden zuzieht, dessen wahres Verständniß nach und nach vorbereitet.“ —

Es existirte zwar schon eine ältere Partitur-Ausgabe von 1811 (bei Simrock); der Verfasser hält sich jedoch in seinen Untersuchungen an die richtigere, von der Bach-Gesellschaft veröffentlichte. Das Werk, in welchem Bach hinsichtlich der Kunstform sich der altitalienischen Schule angeschlossen hat, schließt zwölf Nummern in sich, worin Chor- und Einzel-Gesang abwechseln. Das Orchester, eine für damalige Zeit reiche und glänzende Besetzung umfassend — nämlich Streichquartett, zwei Flöten, zwei Oboen, drei Trompeten, Pauken, — gruppirt sich zu drei verschiedenen, äußerst selbstständigen Chören. — Die Orgel, von der Bach keine ausgeführte Stimme hinterlassen hat, trat wahrscheinlich bald unterstützend, bald vorherrschend, hier ausgleichend, dort vermittelnd auf. Diese Gruppentienen zur vollständigen, mächtig-polyphonen Behandlung der Instrumentalbegleitung, welche die ebenso sich bewegenden und in den Chören nicht minder polyphonen entwickelten, zumeist fünfstimmigen Vocalsätze umgiebt. Es scheint fast, als wäre es dem Ohre unmöglich, eine solche Vielschichtigkeit zu fassen. Dieses Verständniß nun dem Zuhörer zu erleichtern, bringt der Verfasser folgende höchst interessante und vollkommen richtige Andeutungen:

„Nach unserem Dafürhalten kommt es nämlich bei Bach viel weniger darauf an, das sogenannte Stimmgewebe in allen Details zu verfolgen: wie in einem Dome die unzähligen Einzelheiten und Verzierungen nur dazu dienen, dem großen Ganzen Leben und Bewegung zu geben, nicht aber die Aufmerksamkeit

Zeit des Beschauers von ihm abzulenken, ebenso möchte es sich mit der Bach'schen Polypsonie verhalten. Bach's Harmoniefolgen entfalten sich meist in großen, breiten Verhältnissen — die Grundbässe weisen es deutlich genug nach —; diese großen Gruppen löst er durch melodisch-fließende Stimmführung scheinbar in kleinere auf, wodurch eine Menge Nebenharmonien entstehen, die geschäftig hin und her drängen. Wer nun diese flüchtig vorüberfliegenden Wesen zu verfolgen suchen wollte, würde daran scheitern, daß, ehe noch das eine abgeschlossene Form erhalten hat, schon das andere hervordrängt, um eben so schnell einem Dritten zu weichen, daß alles Einzelne dem Ohre zu entschlüpfen scheint. Die wahre Bedeutung des Details, wie des Ganzen geht verloren, wollte man Bach so hören. Man muß vielmehr jene großen Verhältnisse aufzufassen, sie innerlich in sich nachzubilden suchen, und von dieser festen Basis aus mit sicherem in jenes scheinbar verworrene, in Wahrheit aber höchst kunstreich, organisch entwickelte Gewirr der einzelnen Stimmen hineinschauen lernen. Dann werden die Einzelheiten, in denen an jeder Stelle der Schwerpunkt liegt, die das entscheidende Wort zu reden haben, die die hauptsächlichsten Träger der künstlerischen Absicht sind, ohne Schwierigkeit wie von selbst heraus treten und das, was nur stützen, die musikalische Gestaltung nur stilkvoll abrunden soll, wird keine störende und beirrende Wirkung mehr üben. Das Geheimniß der Bach'schen Stimmführung beruht in der engen Beziehung jeder einzelnen Stimme zum Ganzen — ganz entsprechend muß das Verständnis in erster Linie die Entwicklung des Ganzen im Auge behalten und durch diese sich über das Einzelne zu orientieren suchen. Selbst der Musiker wird bei dem eindringendsten Studium, bei dem Eingehen auf die kleinsten Details, dies nicht außer Acht lassen dürfen, wenn er nicht Bach mißzuverstehen Gefahr laufen will."

Auf diese harmonischen Grundzüge sich stützend, analysirt der Autor der Brochure das colossale Tonwerk des Altvaters Nummer für Nummer, mit stets sich steigendem Interesse. Nr. 1, Ein fünfstimmiger Chor (*Magnificat anima mea Dominum*) D dur, $\frac{3}{4}$ Tact, ist majestätisch, und dennoch mit zartem, lyrischem Anhauche. Diesem folgt, auf die Worte „et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo“, ein liebliches Solo für zweiten Sopran (D dur $\frac{3}{8}$) mit sanft aufstrebendem Motive und einer leicht umspielenden Baß-, späteren Violin-Figur. — Als Gegensatz tritt die folgende dritte Nummer auf: eine tiefstimmige, erschütternd-büßler gehaltene Arie für ersten Sopran mit alleiniger Begleitung von Oboe d'amore (englischem Horn) und Orgel, wornach alsbald der Chor einfällt. Die Singstimmen des Letzteren stürzen sich mit wilder Hast in den abschließenden Colofas hinein und thürmen sich zu einer so kolossalen Höhe, beinahe dämonischen Ausdrucks, als wollte Bach an die Worte Christi erinnern: „Ihr sollt nicht wähnen, daß ich gekommen sei Frieden zu senden auf Erden. Ich bin nicht gekommen Frieden zu senden, sondern das Schwert.“

Der Verfasser giebt eine wahrhaft poetische Analyse dieses Chors, worauf die nicht minder lebendig-frische Darstellung der nächsten Nummer: Baßsolo (A dur $\frac{3}{4}$) folgt, deren edle Cantilenenform dem Autor erwünschte Gelegenheit giebt, sich über das Wesen und die Art des Bach'schen Gesanges etwas näher auszusprechen. Zu einem milden Duett zwischen Alt und Tenor (E moll $\frac{12}{8}$) bildet der darauf sich majestätisch erhebende Chor-Fugensatz einen grandiosen Contrast. Dennoch tritt hier ein Fall ein, welcher dem Autor zum ersten Male Veranlassung bietet, Bach gegenüber ein bescheidenes Bedenken zu äußern. Es betrifft nämlich die Frage, ob die, in

der Vulgata nicht ange deutete Trennung der Worte: „disperdit superbos mentis cordis sui“ auf dem „superbos“ (wie Bach gethan) zulässig oder nicht? Der geistreiche Verfasser rechtfertigt das Thun des Altvaters, indem er der Meinung ist, Bach habe das „sui“ nicht auf „superbos“ sondern auf Gott bezogen: „er zerstreuet die Hoffärtigen — mit dem Hauche seine Mundes.“

Es kommen jetzt ein jenem Chöre an energischer Stimmung verwandtes Tenor-Solo (Fis moll, $\frac{3}{4}$) und ein Altsolo (E dur $\frac{4}{4}$) stark mit demselben durch seine Milde und Ruhe contrastirend. In Letzterem werden, dem bilderreichen Texte gemäß, in der Orchester-Begleitung, die „esurientes“ wie mit einem Füllhorne des Segens überschüttet, während die „divites“ mit einer öden Figur leer ausgehen.

Darauf folgt eine der großartigsten Conceptionen, gleichsam der eigentliche Kernpunkt des Ganzen. „Die uralte Melodie des Magnificat, deren sich die Kirche zugleich auch für die Benedictio bediente — man verlegt ihre Entstehung bis ins 7. Jahrhundert hinauf — erscheint jetzt in den Oboen und von drei Frauenstimmen (zwei Soprane und ein Alt) mit den Worten „suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae“ geheimnissvoll umspielt, als Cantus firmus. In zarten Strichen markirt das Violoncell die harmonischen Grundverhältnisse, indem es sie mehr andeutet als wirklich ausführt. Der Cantus firmus schwebt, einem Sterne gleich, mildeleuchtend über den Singstimmen, sie wie im sanften Zuge zu sich emporhebend. Der Veralsatz seinerseits wallt und wogt ihm entgegen in lieblichen Imitationen, welche die verschiedenen Stimmen in kunstreichen Verschlingungen einander abnehmen und übertragen: Alles scheint Leben und Bewegung aus den uralten Klängen zu schöpfen.“ Diese Nummer trägt das Gepräge des Außerordentlichen, Mystischen, und wol dürfte es Bach hier auf eine solche Darstellung hauptsächlich angekommen sein. Kräftig das Vorhergehende bestätigend, schließt sich nun eine Vocalsage für Chor (D dur, alla breve) an, vom Continuo und der Orgel energisch unterstützt.

Der Schlusssatz spaltet sich, seiner äußerlichen Structur nach, in zwei Haupttheile. Die fünf Chorstimmen, vom vollen Orchester (mit Ausnahme der Trompeten und Pauken) und der Orgel begleitet, brechen in den Jubelruf: „gloria!“ aus. Die Orgel, *tanto solo*, hält hierauf das tiefe A als Orgelpunct aus, auf welchen sich nun ein unerhörtes Tongebilde von Singstimmen aufbaut, worauf das „gloria Patri“, wie in überirdischem Glanze strahlend, ertönt. Diese Anläufe wiederholen sich sodann zuerst auf dem Orgelpuncte E, nur mit entgegengesetztem Stimmeneintritte zu dem „gloria Filio“, — und dann auf H, jedoch mit neuem Motive zu dem „gloria Spiritui sancto.“ In dem zweiten Theile dieses Chors (dem eigentlichen Schlusse mit dem „Amen“) läßt Bach die Hauptmotive der Eingangsnummer noch einmal, aber in gedrängter Form vorüberfliegen, und giebt dadurch dem Ganzen eine vollendet schöne Abrundung.

Aus den Schlußbetrachtungen glauben wir besonders noch folgende höchst gelungene Stelle herausheben zu müssen:

„Alle Werke Bach's zeigen die geschlossenste Stimmung, die sich fest und sicher durch den Verlauf zieht. Unserer Zeit, deren Blick so sehr vom Einzelnen beherrscht wird, kommt es fast unbegreiflich vor, wie die alten Meister bei aller Liebe, die sie dem Detail zuwandten, stets das Auge klar und frei zu erhalten wußten, um über ihm die allgemeinen Grundverhältnisse und deren harmonischen Zusammenhang nicht zu vernachlässigen. Ihr künstlerisches Empfinden war noch ein durchaus ein-

heilliches — eine reine und durchsichtige Atmosphäre breitet sich ungetrübt über ihren Werken aus, ein gleichmäßiges Licht, der Abglanz der eigenen Seelenstimmung des Künstlers, durchleuchtet die Welt, die sie schaffen, und alle ihre Gebilde: nirgends erblickt man Zufälliges oder Ueberflüssiges, vielmehr bedingt Eins das Andere so nothwendig, daß Alles wie aus einem gemeinsamen Mittelpunkte entsprungen zu sein scheint. Auch unser Magnificat bestätigt diese Wahrnehmung. Bei aller Mannigfaltigkeit, die es in den einzelnen Theilen bieten mag, bei den gewaltigsten Contrasten, die einander gegenüberstehen, trotz der stets fortschreitenden Steigerung, waltet doch im Ganzen wieder eine Klarheit und Rundheit, die alle Schwierigkeiten scheinbar spielend löst und in voller Unbefangtheit das Höchste wagt und erreicht. Bach war eben ein ganzer Mensch, dessen Inneres keine Widersprüche dulden konnte: wie im Detail seiner Musik die verwandten Stoffe gleichsam krystallisirend zusammenschließen und alles Fremdartige abweisen, eben so instinctartig vereinigen sich ihm die größeren Verhältnisse zu einem Ganzen, das nichts Unharmonisches in sich duldet.“

Der Verfasser spricht sich zuletzt noch über die Möglichkeit der Aufführung dieses Werkes aus. Er weist auf die, im Allgemeinen sehr glückliche und gelungene Behandlung der Stimmen, auf die Faßlichkeit und Eindringlichkeit der Cantaten hin. Auch dem Orchester bieten sich keine namhaften Schwierigkeiten, mit Ausnahme der Trompeten „denen allerdings Dinge zugemuthet werden, welche die heutige Technik nicht mehr leisten kann.“

„Demnach wären dem Werke hinlänglich die Wege geebnet, in entsprechender Darstellung vor die Welt zu treten: hoffen wir, daß es nur dieser Andeutung bedurft hat, ihm zu diesem seinem guten Rechte zu verhelfen.“ — Der Wunsch des geehrten Hrn. Verfassers beweist vollkommen seine außerordentliche Vorliebe und tiefe Verehrung für die classische Kunst und insbesondere für deren Altvater. So beachtenswerth indessen dieser Wunsch an und für sich ist, so anziehend und populair auch das Büchlein Robert Franz's sich präsentiert; so faßlich und zum Herzen dringend auch die Worte darin erklingen, — so möchte gleichwol andererseits zu erwägen sein, daß die Zahl der musikalischen Groß-Concert-Institute gerade noch nicht Region heißt, und daß über den Productionen der Vorzeit — und seien dieselben sogar Titanenwerke eines Johanna Sebastian! — die näheren Anrechte der Gegenwart nicht ungerechter Weise vergessen werden dürfen. Findet sich aber irgendwo die Möglichkeit geboten, bei stetem Executiren alt-classischer Werke, an Stelle einer oder der anderen schon vielfach gehörten Symphonie, einmal auch das für Alle gleichsam neue Magnificat Bach's vorzuführen, so würde damit unbedingt dem Publicum nur im erfreulichsten, willkommensten Weise gedient sein.

Hector Berlioz, Gesammelte Schriften. Autorisirte deutsche Ausgabe von Richard Pohl. Leipzig, 1863. Gustav Heinze.

Band I. A travers chants. Musikalische Studien, Fuldigungen, Einfälle und Kritiken. Lieferung 1 bis 3. Pr. à 10 Mgr.

Band II. Orchester-Abende. Musikalische Novellen und Genrebilder. Lieferung 1 bis 3. Pr. à 10 Mgr.

Hector Berlioz gehört unstreitig zu den hervorragendsten Celebritäten der Gegenwart. Als Componist sowohl, wie auch als musikalischer Schriftsteller stets originell und geist-

reich, oft sogar voll tiefen Sinnes, gehaltvoll, als ob er gar kein Franzose sei, verdient er außerdem, und um so mehr unsere Aufmerksamkeit, als eben er durch sein Schaffen und Wirken, bei weitem noch früher als Wagner und Liszt, Anlaß zum Bruche zwischen alter Theorie und neuer Praxis gegeben und demzufolge vielfache Anfeindung und kritische Verfolgung dießseits eben so gut wie jenseits des Rheins zu erdulden gehabt hat. In einem Aufsatze, welcher im Laufe des verwichenen Sommers in der „Illustrirten Zeitung“ erschien, wird Berlioz „ein musikalischer Märtyrer“ genannt.

Ueber die schriftstellerische Thätigkeit Berlioz' im Allgemeinen, so wie besonders über den bedeutenden Standpunkt, welchen er in neuerer Zeit als Kritiker einnimmt, erschien in unserer Zeitschrift in den ersten Monaten des laufenden Jahres ein interessanter Aufsatz von Rich. Pohl. Indem wir auf denselben hinweisen, beabsichtigen wir hier, ohne fernere Einleitung eine nähere Rundschau der Schriften Berlioz', in so weit nämlich uns dieselben in den bisher erschienenen Heften der deutschen Uebersetzung vorliegen.

Der Totaleindruck, welchen man nach ernster Durchlesung derselben davonträgt, ist eine unwillkürliche Achtung vor dem Ernste und der Tiefe der Anschauung, die uns in den Analysen Beethoven'scher und Gluck'scher Werke entgegentreten, so wie ein sympathisches Gefühl, das durch den Eifer, — ein Behagen, das durch den frischen, lecken Humor hervorgerufen wird, mit welchem Berlioz die musikalischen Gebrechen in Frankreich geißelt. Die erschienenen drei Lieferungen des ersten Bandes („à travers chants“) enthalten: 1. Erörterungen über den Begriff „Musik“ überhaupt, und über das Wesen und den Bestand der heutigen Musik insbesondere. 2. Kritische Studien über Beethoven's Symphonien, (einige) Trios und Sonaten, und „Fidelio“. 3. Eine Abhandlung über die Kunst des Gesanges. 4. Analysen und historische Studien über Gluck's Opern: „Orpheus“ und „Alceste“.

Berlioz' Bemerkungen sind stets geistreich, witzsprühend, aber dabei zum öftersten auch sehr treffend, sehr wahr. Der Aufsatz über die „Musik“ ist eigentlich der am wenigsten interessante für Deutsche, so nothwendig und ausbringend er auch für das französische Publicum gewesen sein mag. Dennoch ist es recht anziehend, die in denselben angeführte Meinung Lesueur's über die Vortheile, welche die altgriechische Musik über die neue, abendländische davon tragen sollte, so wie die Art und Weise kennen zu lernen, wie Berlioz dieselben schlagend widerlegt. Am bedeutendsten in musikalischer Hinsicht, und von wahrhaft tiefem Gehalte sind die Aufsätze über Beethoven's Symphonien und „Fidelio“, und ganz besonders die Analyse der „Alceste“ von Gluck.

Interessant ist es zu lesen, welche Kunstkniffe à la française Habeneck, der Dirigent der großen Oper in Paris, vor manmehr fast vierzig Jahren anwenden mußte, um Beethoven's Tonwerke, bei deren erstem Einführen (Einschwungsgeln wäre vielleicht richtiger) in die Concerts spirituels, dem französischen Publicum mundgerecht zu machen. „Um den lächerlichen Anforderungen jener Leute „von Geschmack“ zu genügen, welche damals die königliche musikalische Academie beherrschten, sah sich Habeneck gezwungen, in den männlichen Symphonien, die er später im Conservatorium einführte und alljährlich mit so großer Sorgfalt zur Aufführung brachte, Eiriche zu machen, wie man sie kann in einer Balletmusik von Waldenberg, oder in einer Oper von Gaveaux sich erlauben würde. Ohne diese „Verbesserungen“ hätte Beethoven aber nicht der Ehre theilhaftig werden können, zwischen

einem Fagott-Solo und einem Flöten-Concert auf dem Programm der „Concerts spirituels“ zu erscheinen.“ Unter Anderem wurde auch einst das Allegretto aus der siebenten Symphonie in die zweite eingeschoben, um ihre letzten Sätze, möglich zu machen. Dem sei nun gewesen, wie ihm wolle, der gesunde Kern wuchs mehr und mehr, und man gelangte endlich — fast ausschließlich Beethoven's wegen — dahin, das herrliche Institut der Conservatoriums-Concerte zu gründen.

Nach diesem Eingange beginnt eine Analyse der Symphonien. Wenn hin und wieder Berlioz' Ansichten mit denen der deutschen Musikwelt auch nicht völlig übereinstimmen, so giebt sich doch in ihnen ein ernstes Streben, eine hochgeistige Richtung und vor Allem eine unbegrenzte Verehrung für seinen Helden deutlich zu erkennen. Als ganz vorzüglich empfehlen wir die Besprechung der Eroica (S. 24), der C-moll-Symphonie (S. 35), der Pastorale, (S. 42), der siebenten (S. 48) und der neunten (S. 59.)

Wir wollen einige der treffendsten Bemerkungen hervorheben, um unsere Leser, welche die vorliegende Uebersetzung selbst noch nicht zur Hand genommen haben, mit der Richtung und dem geistreichen Style unseres Autors bekannt zu machen, und für seine Schriften zu interessiren.

Nachdem er die einzelnen Sätze der Eroica besprochen hat, kommt er zu dem Endresultate des Totaleindrucks auf sich selbst, so wie auf das damalige Pariser Publicum:

„Beethoven hat vielleicht ergreifendere Werke geschrieben, als diese Symphonie; gar manche seiner anderen Compositionen machen auf das Publicum einen lebhafteren Eindruck; aber dennoch müssen wir es aussprechen, daß die Symphonie Eroica so mächtig im Gedanken und in der Behandlung, so durchgeistigt und gleichmäßig erhaben im Styl, so poetisch in der Form ist, daß sie den höchsten Einklungen ihres Schöpfers im Range gleichsteht. Das Gefühl einer tiefen, einer so zu sagen antiken Trauer ergreift mich stets bei der Aufführung dieser Symphonie; das Publicum aber scheint nur oberflächlich davon berührt zu werden.“

Etwas später fährt er fort: „Darüber hilft keine Philosophie!“ (Berlioz spricht nämlich noch immer von der Laune der Zuhörerschaft). Man kann sich wol sagen, daß das stets so gewesen sei und stets so bleiben werde, allerorten und ohne Unterschied für alle erhabenen Werke des Genies; daß die Urkraft der poetischen Erhebung eine verborgene und unschätzbare sei; daß die Erkenntniß gewisser Schönheiten stets nur die Gabe einzelner Bevorzugten bleiben werde, der Menge aber gänzlich fehle; ja, daß es unmöglich anders sein könne. Das Alles tröstet nicht; das Alles beschwichtigt nicht den instinctiven, unwillkürlichen, meinetwegen abgeschwachten Unwillen, der das Herz ergreift, wenn es gewahren muß, wie ein Wunderwerk nicht genügend anerkannt, wie eine so edle Schöpfung von einer Menge, die doch auch Augen und Ohren hat, weder gesehen noch gehört wird; wie sie das Schönste, fast ohne einen Blick darauf zu werfen, an sich vorüberziehen lassen kann, als wenn es sich um nicht mehr, als eine Mittelmäßigkeit oder Alltäglichkeit handelte.“ —

Von der C-moll-Symphonie meint Berlioz, daß Beethoven zu derselben durch Homer's „Iliade“, welche er, getreu der Horazischen Regel „Nocturna versate manu, versate diurna“ öfters zu lesen pflegte, begeistert worden sei. (Berlioz, ein tüchtiger Lateiner, liebt mitunter Stellen aus altclassischen Autoren zu citiren.) „In dem prachtvollen musikalischen Epos“, sagt er, von dem man (sei es mit Recht oder Unrecht) glaubt, „daß ein moderner Held ihn hierzu be-

geistert habe, spielen Erinnerungen an die classische „Iliade“ eine bewundernswürth schöne, aber nicht minder zweifelslose Rolle.“

Die Analyse der Pastoralsymphonie, welche wir bereits früher in d. Bl. mitgetheilt haben, ist einer wahrhaft Virgil'schen Idylle zu vergleichen. Man lese nur das kurze Resumé, und die darauf folgende Ansprache an die Eklogen-Dichter der Vorzeit.

Bei Gelegenheit der Besprechung des ersten Satzes der siebenten Symphonie erwähnt Berlioz des Vorwurfs eines Mangels an Noblesse, welcher dem Hauptthema des Allegros gemacht werde, und meint, man hätte sicher keinen Anlaß dazu gefunden, wenn der Componist über dasselbe mit großen Buchstaben „Bauerntanz“ geschrieben hätte. Dies giebt ihm Gelegenheit zu folgendem Ausfalle gegen diejenigen, welche wir auf deutsch, als Pöpspublicum zu bezeichnen gewohnt sind.

„Man ersieht daraus, daß, wenn es auch Zuhörer giebt, die keineswegs lieben, von dem durch den Musiker behandelten Gegenstand vorher unterrichtet zu sein, Andere im Gegentheil stets geneigt sind, jede Idee, die in einem etwas fremdartigen Gewande auftritt, mit Ungunst aufzunehmen, sobald man ihnen den Grund dieser Abweichung von dem Gewöhnlichen nicht im voraus erklärt hat. Weil nun der Künstler für eine von diesen entgegengesetzten Ansichten nothwendigerweise sich entscheiden muß, so ist klar, daß er schließlich Nichts besseres thun kann, als in solchen Fällen stets an sein eigenes Gefühl sich zu halten, anstatt thörichter Weise dem Trugbild eines allgemeinen Beifalls nachzujagen.“

Im Artikel über „Fidelio“ finden wir interessante Hinweise auf die früheren Opern, welche denselben Inhalt behandeln haben, nämlich: „Leonore, oder eheliche Liebe“ Text von J. N. Bouilly, Musik von F. Gaveaux, und eine italienische Oper von F. Paer. — Letztere ist in Wien zur Zeit Beethoven's gegeben worden, und soll einst derselbe, in seiner humoristisch derben Weise, dem Componisten gesagt haben: „Ihre Oper gefällt mir: Ich habe Lust, sie in Musik zu setzen.“ —

Nach einer interessanten Einleitung, worin er die unglücklichen wie glücklichen, und zuletzt siegreichen Erfolge der Oper, und sodann die verschwundenen Leonoren-Duverturen bespricht, folgt die Auseinandersetzung des Stoffes, die Erzählung der Inszenesetzung der Oper in Paris, nebst witzigen Anmerkungen über die Art und Weise, wie das Directorium derselben musikalische Kunstwerke behandelt, und zuletzt eine meisterhafte Analyse der Musik, mit wahrhaft poetischer Schilderung des Chors der Gefangenen, und besonders der Scenen im Gefängnisse, als deren Gipfelpunct natürlich das Quartett erscheint.

Voll treffender Wahrheit und sprühender Witzfunken ist der Aufsatz: „Der gegenwärtige Zustand der Gesangkunst“, in welchem Berlioz das triviale Streben der Opern-institute, die Prätentionen der Sänger und Sängerinnen, — die Knall-effecte mit Schlaginstrumenten, besonders aber die berüchtigte „Claque“ mit geißelndem Spotte verfolgt. Auch so manche Componisten der Neuzeit erhalten ganz tüchtige Seitenhiebe. —

Derselbe Ton und die gleiche Absicht treten uns in folgenden Artikeln entgegen: „Schlechte Sänger, gute Sänger (Publicum und Claque)“, — „Die Gesangsschule der kleinen Hunde“, — „Die Sanger Wagen“. —

Die Analysen des „Orpheus“ und der „Alceste“ (besonders der letzteren) bilden unstreitig den interessantesten und musikalisch bedeutendsten Theil der erschienenen Hefte, — ja wir dürften wol behaupten, des ganzen ersten Bandes. Berlioz

hat die Gluck'schen Partituren mit einer Genauigkeit, einer durchgreifenden Gründlichkeit studirt und, trotz seiner ungemeinen Vorliebe für den ersten Reformator der Oper, mit einer freisinnigen Unparteilichkeit besprochen, wie sonst wol Niemand weder vor noch nach ihm. Seine Aufsätze sind höchst gelehrte historisch-theoretisch-ästhetische Abhandlungen, dabei aber so populair gehalten, in so hinreißend flüssigem Style geschrieben, so mit geistreich-witzigen Bemerkungen gewürzt, zwischen welche er stets, am passenden Orte und mit passendem Tone, auf den Gegenstand selbst bezügliche Anekdoten hineinschleift, daß auch der verwöhnteste Leser, — sogar wenn ihn die Kunst der Musik wenig interessiren sollte — diese Aufsätze mit dem größten Genuße lesen wird. Wir führen Nichts aus denselben vor, weil es wirklich unmöglich ist, irgend welchen Stellen den Vorzug vor den anderen zu geben, und man, um gerecht zu sein, eigentlich Alles citiren müßte. Deshalb rathen wir auch unseren Lesern sich mit dem reizenden Buche selbst bekannt zu machen. —

Der zweite Band („Orchester-Abende“) enthält Novellen, Anekdoten und Schilderungen theils aus dem wirklichen musikalischen Treiben in Frankreich (resp. Paris), theils auf dasselbe sich nur im Allgemeinen beziehend. Als besonders interessant und witzig empfehlen wir, aus dem zweiten Abende: „Ein Hofconcert im türkischen Style“; aus dem sechsten: „Der Kreislauf des Tenoristen um das Publicum“; aus dem siebenten: „De viris illustribus Urbis Romae“ (Das Gebahren der Eloquenten betreffend); aus dem zehnten: „Betrachtungen über den gegenwärtigen Zustand der Musik“ u. A.

Als eine Probe der von natürlichem Witz durchglühten Erzählungsart Berlioz' und seiner wahrhaft satyrischen, wir könnten wol sagen, fast Hoffmann'schen Manier, zugleich aber, um den Ursprung des Titels zu erläutern, geben wir hiersolgend den Prolog zu diesen „Orchester-Abenden“.

„Es giebt im Norden Europas ein Operntheater, in dessen Orchester die Gewohnheit herrscht, daß die Musiker — worunter Leute von Geist sind, — während der Aufführung aller mittelmäßigen Opern zu ihrer Unhaltung entweder lesen, oder über allerlei literarische und musikalische Dinge plaudern. Damit ist genug gesagt, um zu wissen, daß sie — sehr viel lesen und plaudern. Dem entsprechend liegt auf jedem Musikpult neben der Orchester-Stimme irgend ein Buch; und gerade der Musiker, der am tiefsten in der Betrachtung seiner Stimme versunken, am eifrigsten mit dem Zählen seiner Pausen, mit dem Verfolgen seiner Stichworte beschäftigt scheint, — ist von Balzac's wunderbaren Scenen, oder von Dickens' reizenden Sittengemälden, oder selbst vom Studium irgend einer Wissenschaft gewöhnlich am meisten in Anspruch genommen. Ich weiß Einen unter ihnen, der während der ersten Wandel Vorstellungen von einer „berühmten“ Oper, die drei ersten Bände von Humboldt's „Kosmos“ gelesen, wieder gelesen, überdacht und — verstanden hat. Ich weiß einen Andern, der es während des andauernden Erfolgs eines heutzutage schon verschollenen Werkes, glücklich dahin gebracht hat, englisch zu lernen; und einen Dritten, der mit einem außergewöhnlichen Gedächtniß begabt, seinen benachbarten Kollegen schon mehr als zehn Bände Geschichten, Novellen, Anekdoten und Schwänke erzählt hat.“

„Nur ein einziges Mitglied dieses Orchesters erlaubt sich niemals auch nur die geringste Zerstreuung. Ganz bei der Sache, unermüdet thätig, die Augen unverwandt auf seine Stimme gerichtet, den Arm in steter Bewegung, würde er sich für entehrt halten, wenn es ihm jemals begegnen sollte, daß er sich um ein Achtel verzählt, oder nur den leisesten Tadel über die Schönheit seines Tones verdient hätte. Bei jedem Actschluß ist er pupur-

roth, schweißtriefend, erschöpft, athemlos; und dennoch wagt er niemals, die Augenblicke der Ruhe, welche die Unterbrechung der musikalischen Feindseligkeiten ihm gewährt, zu benutzen, um ein Glas Bier in der „Restauration“ zu trinken. Die Furcht, sich zu verspäten und die ersten Tacte des nächsten Actes zu verpassen, genügt, ihn auf seinen Posten fest zu nageln. — Von seinem Eifer gerührt, schickte ihm der Theater-Director eines Tages 6 Flaschen Wein „zur Aufmunterung.“ Der Künstler aber, seines Werthes sich bewußt, war weit entfernt, dies Geschenk etwa dankbar anzunehmen. Stolz schickte er den Weinan seinen Director mit den Worten zurück: „Ich brauche keine Aufmunterung!“ — Man erräth, daß ich vom — Großen-Trommel-Schläger spreche.“

„Seine Kollegen aber stellen im Gegentheil ihre Lecture, ihre Erzählungen, Unterhaltungen und Plaudereien erst dann ein, wenn ein großes Meisterwerk auf den Pulten liegt, dem sie Ehre erweisen wollen; oder wenn, in gewöhnlichen Opern, der Componist ihnen eine Principalstimme von wesentlicher Bedeutung zugetheilt hat. Im letzteren Falle wäre ihre absichtliche Zerstreuung doch gar zu leicht bemerkbar, und würde sie compromittiren. Aber niemals ist doch das ganze Orchester obligat in Anspruch genommen; folglich werden Conversation und literarische Studien auf der einen Seite nur um so lebhafter betrieben, wenn sie auf der anderen Seite momentan stocken; und die liebenswürdigen Schwäger zur Linken nehmen das Wort dann wieder auf, wenn die zur Rechten ihre Instrumente wieder aufnehmen.“

„Da ich die civilisirte Stadt, wo dieser Instrumental-Club eingeführt ist, alljährlich zu besuchen pflege, verschaffte mir die Ausdauer, die ich als Kunstliebhaber im Besuch jenes Orchesters bewies, erwünschte Gelegenheit, daselbst eine hinreichend große Anzahl von Anekdoten und Novellen erzählen zu hören. Ich gestehe, daß ich selbst oft die Höflichkeit der Erzähler erwidert, und ihnen meinerseits auch einen Vortrag oder eine Vorlesung gehalten habe. Nun ist aber der Orchester-Musiker von Natur ein Wiederkäufer. Wenn er bei seinen Zuhörern, beispielsweise zu Weihnachten, durch einen Witz Lachen, oder durch eine kleine Erzählung Interesse erregt hat, so kann man sicher sein, daß er das neue Jahr nicht abwarten wird, ohne zu versuchen, mit demselben Kunstmittel einen neuen Erfolg zu erzielen. Da ich auf solche Weise gezwungen war, ihre allerliebsten Sachen sehr oft mit anzuhören, plagten mich diese schließlich fast eben so sehr, als die geistlosen Partituren, denen sie zur steten obligaten Begleitung dienen. So entschloß ich mich denn, sie nicht nur niederzuschreiben, sondern sogar sammt den eingestreuten Dialogen der Zuhörer und Erzähler zu veröffentlichen, um von jeder Sorte wenigstens ein Muster-Beispiel zu geben, und so zu verhindern, daß man noch ferner davon spräche.“

„Daß der Große-Trommel-Schläger an meinen freigegebenen bibliographischen Beiträgen völlig unschuldig ist, versteht sich von selbst. Ein so arbeitsamer und ernster Mann verachtet all dergleichen Uebungen des Wipes!“

Die Uebersetzung ist in leichter, eleganter Stylisirung dem Originale ebenbürtig. Ebenso ist das Aeußere der Ausgabe dem Inhalte angemessen, wenn auch hin und wieder Druckfehler uns aufgefallen sind. Wir empfehlen gern das Werk unseren Lesern und sogar Leserinnen, nicht nur wegen seiner künstlerischen Bedeutsamkeit, sondern selbst als sehr piquante, äußerst unterhaltende Lecture.

v. A.

waren dieselben in großer Zahl versammelt und unter ihnen unsere besten Namen — bezeugen Hr. Popper, daß von den ausgesprochenen Vorbildern kein einziger wirklich trifft. Sein Ton ist ausgezeichnet, und von dem weiblichen „Bibixen“ mancher Virtuosen hat man keine Spur entdeckt; die Vortragweise, welche er anwandte, und welche nothwendig ist, um dem Tone die erforderliche Wärme zu verleihen, war nur ganz schulgerechte Übung.

Ebenso alles Pantes entbehrend, ja geradezu widerspruchsvoll, erscheint das *Raisonnement* über die Instrumentierung der Schubert'schen Lieder. Der Referent spricht zwar seine Anerkennung der „genialen Lösung der Aufgabe“ aus, die sich Liszt in der Uebersetzung der Begleitung für das Orchester gestellt hatte, findet sich aber „durch das Resultat nicht befriedigt.“ Welche Logik! Muß nicht die geniale Lösung einer Aufgabe schließlich auch befriedigend sein, oder kann die nicht befriedigende Lösung genial genannt werden? — Die „Deutsche Allgemeine Zeitung“ spricht weiter von größerer Angemessenheit der Clavierbegleitung bei der einfachen Liedform, und daß ihr die Schubert'schen Lieder zu lieb und werth sind, um an interessantem Experimentiren Freude zu finden: „Welchem Maler,“ ruft sie aus, „würde es einfallen, einem Wilde von Rembrandt oder Rubens eine interessante Staffage zuzufügen?“ — Was die Angemessenheit der Orchesterbegleitung der Schubert'schen Compositionen (welche eben keine einfachen Lieder sind) betrifft, so verweisen wir auf unseren Beweis in der vorigen Nummer d. Bl. bei Gelegenheit der Besprechung des in Rede stehenden Concerts. Der Referent scheint ferner nicht zu wissen, daß in den meisten Bildern aus den spätern Epochen seines Schaffens Rubens die Ausführung der Staffage seinen Schülern überließ. Ueberhaupt ist der Vergleich mit den genannten Bildern ein armseliger und gänzlich verunglückter: denn die Uebersetzung der Clavierpartie für das Orchester ist nicht dem Hinzufügen von Staffage, sondern vielmehr der Ausführung eines Gemäldes nach der Bleistiftzeichnung zu vergleichen. Und eine solche Ausführung, wenn sie genial ist und dem Charakter des großen Vorbildes entsprechend, was im vorliegenden Falle allgemein zugegeben wird, zeugt von größerer Pietät, als jede orthodox-blinde, jedoch lauwarme, unthätige Fettschambeitung. Alle Musiker, welche zugegen waren, sind entzückt von dieser Bearbeitung und finden nicht bloß, daß dadurch diese Lieder eine enorme Steigerung erfahren haben, daß der Inhalt derselben dadurch erst zur vollsten Geltung gekommen ist: man hat zugleich erkannt, daß damit jenem von gewissen Seiten her immer beklagten Uebelstande der Aufnahme von Gesängen mit Pianofortebegleitung in ein Orchesterconcert ein für alle Mal abgeholfen wird. Niemand vermag sich der Wahrnehmung zu verschließen, daß damit eine weit größere Einheit in dem Gesamteindruck eines Concerts hergestellt werden kann. Es ist somit an der Zeit, daß die Vertreter des Hergebrachten, des Ewig-Gestrigen endlich zur Einsicht kommen, und den bestgemeinten Reformbestrebungen nicht immer Hindernisse entgegenstellen.

Auch der Referent des Leipziger „Tageblatt“, Hr. Ferdinand Gleich, spricht sich in verwandtem, ganz reactionärem Sinne aus, indem er sich auf „leicht erweisliche ästhetische“ Gründe beruft, welche einer Bearbeitung des Pianoforte-Accompagnements für das Orchester entgegen stehen. Er führt aber dieselben nicht an, speist demnach seine Leser mit wichtig klingenden, eigentlich aber nichtsagenden Redensarten ab, und läßt sonach die Frage unentschieden, ob überhaupt die Vorführung von passenden Liedern in neuem dem symphonischen Hintergrunde entsprechenden Gewande und dadurch die bedeutende Bereicherung des allmählich zusammenschrumpfenden Concertgesang-Repertoires zulässig sei oder nicht: gerade das demnach, worauf Alles ankommt, ignorirt er. Das Publikum hat sich bereits vollkommen zu Gunsten der sogenannten „Experimente“ ausgesprochen.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— H. v. Bülow concentrierte am 27. October in Braunschweig, bei welcher Gelegenheit derselbe auch seine Ballade für großes Orchester: „Des Sängers Fluch“ unter eigener Direction zur Aufführung brachte. Die Aufnahme soll eine sehr günstige gewesen sein.

— Hr. und Frau v. Bronsart wirkten im zweiten Abonnementconcerte in Breslau mit. Ersterer spielte ein Clavierconcert eigener Composition, letztere eine ungarische Rhapsodie von Liszt.

— Frau Clara Schumann gab in Frankfurt a. M. ein Concert, in welchem dieselbe das Quartett von Schumann, und mit dem Violinisten Strauß eine Mozart'sche Sonate zu Gehör

brachte. Außerdem wirkte Frä. Pauline Wiesemann aus Köln durch den Vortrag Hauptmann'scher und Schumann'scher Lieder mit.

— J. Stockhausen veranstaltet in Hamburg mit einem jungen Violinisten G. Rose (früherem Schüler des Leipziger Conservatoriums) drei Soirées für Kammermusik, deren erste bereits am 1. November stattgefunden hat. Derselbst giebt am 7. d. M. der Pianist Oscar Smith gleichfalls eine Soirée, in welcher derselbe durch die H. Rose und Hegar aus Basel (ebenfalls früherem Schüler des Leipziger Conservatoriums) unterstützt wird.

— Der Baritonist Fischer aus Stuttgart hat am 21. October sein Gastspiel in Prag im „Barbier von Sevilla“ eröffnet.

— Der Pianist J. S. Bonewitz aus Philadelphia gab am 26. October in Heidelberg ein Clavierconcert mit folgendem Programm: Sonate (As dur Op. 110) von Beethoven, Nocelette in F von Schumann, Scherzo (B moll) von Chopin, Don-Juan-Phantasie von Liszt, „Chant d'amour“, Divertissement von Bonewitz, Concertwalzer von Satter und die Tell-Duvertüre-Transcription von Liszt. — Bonewitz hat auch in Wiesbaden drei Soirées für Kammermusik in den Monaten November, Januar und Februar angekündigt und bereits deren Programme veröffentlicht, die deutlich erkennen lassen, daß man es dort mit der Musik im Winter doch etwas ernster nimmt, als in der Badefaison, denn wir finden in allen drei Programmen nur die Namen Beethoven (in der zweiten Soirée ausschließlich), Mozart, Schubert, Chopin, Mendelssohn, Raff und Schumann.

Musikfeste, Aufführungen.

— Der Rühlfche Gesangsverein in Frankfurt a. M. brachte in seinem Concerte am 2. November Mendelssohn's „Lobgesang“ und das Requiem von Cherubini zur Aufführung.

— Das erste Abonnementconcert in Varmen am 31. Octbr. brachte unter der Leitung des Musik-Dir. Anton Krause folgendes Programm: Ouverture und Introduction zu „Tell“ von Rossini, Concert (A moll) für Violine von Biotti, Kirchenarie von Stradella, Ouverture zu „Semiramis“ von Gail, Arie aus „Joseph in Egypten“ von Méhul, Variationen für Violine von Robe, Chor aus „Les deux avares“ von Grétry, Arie aus der „weißen Dame“ und Cherubini's Basseträger-Duett. Die Mitwirkenden waren Frä. Mann, die H. Dr. Gung aus Hannover, Franz Seif, Gustav Ewald und kunstgelübte Dilettanten.

Neue und neuinscendirte Opern.

— Wagner's „Lohengrin“ wird am 20. November in Graz in Scene geben.

— In Wien gelangt in den nächsten Tagen Gluck's „Iphigenia in Aulis“ zur Aufführung. Gleich darauf sollen Offenbach's „Rheintöchter“ folgen, zu welchen der Componist erwartet wird.

— Im Coventgardentheater in London wurde eine neue Oper: „Die Blume der Wüste“ von Wallace mit großen Beifall gegeben.

— Paley's „Karl VI.“ ist in Bordeaux gegenwärtig mit großem Beifall zur Aufführung gelangt.

— Am 1. November ging Marschner's „Templer und Sabin“ neu einstudirt in Hamburg in Scene.

Krippiger Fremdenliste.

— In dieser Woche besuchten uns: Hr. Hofkapellmeister Krebs, Frau Hofopernsängerin Krebs-Richaleff, Frä. Mary Krebs und Hr. Ludwig Hartmann aus Dresden, Hr. Musik-Dir. Seifert aus Schulpforta.

Vermischtes.

— In Rättich starb vor Kurzem ein Hr. Magis in hohem Alter, der seine Neigung zur Kunst dadurch betätigte, daß er seit vielen Jahren armen Waisenkindern unentgeltlich Musikunterricht erteilte.

— An Marschner's Geburtshause in Zittau ist seit dem 19. October eine Marmortafel angebracht, mit der Inschrift: „In diesem Hause wurde Dr. Heinrich Marschner am 16. August 1793 geboren.“

— Die Gesamteinnahme der Theater, Concerte &c. betrug in Paris im Monat September 1,403,968 Francs.

Literarische Anzeigen.

Verlag von F. E. C. Lenckart in Breslau.

Zu beziehen durch jede Musikalien- oder Buchhandlung.

W. A. Mozart's Clavier-Concerte

für Piano zu vier Händen bearbeitet

von

Hugo Ulrich.

Nr. 1 in Es-dur. 2 Thlr. 5 Sgr.	Nr. 11 in F-dur. 2 Thlr. — Sgr.
„ 2 in D-moll. 2 Thlr. — Sgr.	„ 12 in B-dur. 2 Thlr. — Sgr.
„ 3 in C-moll. 2 Thlr. — Sgr.	„ 13 in Es-dur. 1 Thlr. 10 Sgr.
„ 4 in C-dur. 2 Thlr. 10 Sgr.	„ 14 in A-dur. 1 Thlr. 10 Sgr.
„ 5 in A-dur. 2 Thlr. 10 Sgr.	„ 15 in D-dur. 1 Thlr. 20 Sgr.
„ 6 in D-dur. 2 Thlr. 5 Sgr.	„ 16 in C-dur. 1 Thlr. 20 Sgr.
„ 7 in B-dur. 2 Thlr. — Sgr.	„ 17 in F-dur. 1 Thlr. 20 Sgr.
„ 8 in G-dur. 2 Thlr. — Sgr.	„ 18 in Es-dur. 1 Thlr. 20 Sgr.
„ 9 in B-dur. 2 Thlr. 7½ Sgr.	„ 19 in Es-dur. 1 Thlr. 20 Sgr.
„ 10 in C-dur. 2 Thlr. 20 Sgr.	(Wird fortgesetzt.)

Die Neue Berliner Musikzeitung äusserte sich über diese Ausgabe wie folgt:

„Mozart's Clavierconcerte sind Kunsterzeugnisse, die zur Kenntniss nur Weniger gelangt sind, obgleich der Genius in diesen Tonschöpfungen mit seine reichsten Spenden niederlegte.

„Die Verlags-handlung erwirbt sich daher ein grosses Verdienst, diese Concerte von geschickter Hand vieländig setzen zu lassen, und ist wohl nicht daran zu zweifeln, dass sie dieselbe Verbreitung finden werden, die den Sinfonien Mozart's, Haydn's u. s. w. in guten Arrangements zu Theil geworden ist. Die vorliegenden Nummern sind mit seltenem Verständniss der Partitur und mit praktischem Sinn übertragen, so dass den Spielern der Genuss erwacht, ohne erhebliche Schwierigkeiten in allen Theilen das schöne Original wiedergeben zu können.“

Im Verlage bei **Gustav Heinze** in Leipzig wird nächstens erscheinen:

Ouverture

zum russischen Drama von A. Puschkin:

„Boris Godunow“

für grosses Orchester

von

Youri v. Arnold.

In Partitur und Stimmen.

Verlag von F. E. C. Lenckart in Breslau.

Soeben erschien:

Neun Vesperpsalmen und Magnificat

nach gregorianischen Melodien

für vier Singstimmen, Streichquartett, zwei Oboen, zwei Horn, abwechselnd mit zwei Ventiltrompeten, Pauken und Orgel

componirt von

Moritz Brosig.

Op. 34. In zwei Lieferungen.

1. Lief.: Dixit; Confitebor; Ite, missa est; Laudate pueri; Laudate Dominum Magnificat. Preis 2 Thlr. 20 Sgr.

2. Lief.: Laetatus sum; Nisi Dominus Lauda Jerusalem, In exitu. Preis 2 Thlr. 5 Sgr.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. F. Kahnt in Leipzig.

Fig. 19.

Abt, F., Op. 250. Körnerlied („Erschalle, Lied der deutschen Wehre“), Festgesang zur National-Körner-Feier v. *Müller v. d. Werra*. Für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von vier Hörnern oder des Pianoforte. Partitur und Stimmen . . . — 25

Adam, C. F., Op. 24. Sechs Turnerlieder für vier Männerstimmen. (Nr. 1. Turnerruf: „Wach' auf vom Schlummer“ von *L. Bär*. Nr. 2. Turnfahrt: „Turner mit dem frischen Blut“ von *dems.* Nr. 3. Die Turnbrüder: „Wer hat so frisches, leichtes Blut“ von *Sartorius*. Nr. 4. Turnlied: „Mit Gottes Hülfe“ von *Müller (Stargard)*. Nr. 5. Fahnen Schwur: „Sei gegrüsst, du Tag“. Nr. 6. Festgesang: „Turner auf, zum Sireite“ von *Weissmann*). Partitur u. Stimmen . . . — 25

Adelburg, A. de, Op. 12. Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. . . . 1 15
— Op. 16. Premier grand Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncello . . . 2 5
— Op. 17. Deuxième grand Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle . . . 1 20
— Op. 18. Troisième grand Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle . . . 2 —
— Op. 19. Quatrième Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle. . . . 2 5

Appel, K., Op. 10. Sechs Lieder für eine Mezzosopran-, Tenor- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. (Nr. 1. Sehnsucht: „Ich möchte mit den Vögeln zieh'n“ von *Hoffmann v. Fallersleben*. Nr. 2. „Fliege Vogel, fliege Falke“ von *P. v. Bohlen*. Nr. 3. „Schwellende Winde“ von *O. Roquette*. Nr. 4. Abendläuten: „Auf grün bemoostem Steine“ von *G. F. Blaul*. Nr. 5. In der Nacht: „Die Brust wird mir so enge“ von *K. v. K.* Nr. 6. Der träumende See: „Der See ruht tief“) . . . — 22½

— Op. 21. Sechs Volkslieder für vier Männerstimmen. (Nr. 1. Die Schwalben: „Es flogen zwei Schwalben“. Nr. 2. Blümeli: „I hab' ein artiges Blümeli g'seh“. Nr. 3. Der Jodelplatz: „Zunächst bin i halt gange“. Nr. 4. Hüt' du dich: „Ich weiss ein Mädchen“. Nr. 5. Beruhigung: „Wenn i in der Früh aufsteh“. Nr. 6. Trennung. „Schätzlein, es kränket mich“). Partitur und Stimmen . . . 1 —

Leipzig, den 13. November 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue

Druckungsgebühren die Petzsch'sche & Nagel-
Abonnements nehmen alle Postämter, Buch-
handlungen und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (R. Bohn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhn in Prag.
Schubert'sche Buchh. in Zürich.
Walter Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 20.

Neunundfünfzigster Band.

B. Weidmann & Comp. in New York.
L. Schottensack in Wien.
Hud. Kischka in Warschau.
C. Schäfer & Korb in Philadelphia.

Inhalt: Dr. A. E. Schneider: 1) Das musikalische Lied in geschichtlicher Ent-
wicklung. 2) Zur Periodisirung der Musikgeschichte, ein Beitrag. Von E.
Schelle. — Mendelssohn's Briefwechsel. Von F. Brendel. (Fortsetzung.) —
Weißheimer's Vorspiel zur Oper „Theodor Körner“. — Correspondenz. (Leip-
zig, Berlin, Breslau, Florenz.) — Aeltere Zeitung (Tagesgeschichte, Ver-
misches). — Artistische Anzeigen. — Literarische Anzeigen.

Musikgeschichte.

Dr. A. E. Schneider: 1) Das musikalische Lied in geschichtlicher
Entwicklung, 2) Zur Periodisirung der Musikgeschichte, ein
Beitrag. Leipzig. Breitkopf und Härtel. 1863.

Von
E. Schelle.

Ein König stellte einst an einen Franzosen, einen Eng-
länder und einen Deutschen die Preisaufgabe, eine genaue und
ausführliche Schilderung des Kameels zu liefern. Der Fran-
zose hüpfte eiligst in den Jardin des plantes, studirte die vor-
tigen Exemplare dieser Thiergattung, und reichte in kurzem seine
Arbeit ein. Der Engländer zog in die Wüste, beobachtete das Ka-
meel in seinem Naturzustande und legte zwar spät, aber dafür
ein gründliches und gediegenes Werk vor. Der Deutsche seiner-
seits durchwanderte alle Bibliotheken, forschte in Büchern und
Manuscripten nach über die Geschichte des Thieres, collatio-
nirte und prüfte umständlich die verschiedenen Lesarten und —
soll mit seiner Arbeit noch fertig werden. Mit dieser Fabel
hatte bereits vor vielen Jahren Seine den Charakter jener drei
Nationen zu schildern vermeint.

Wie allgewaltig hat sich seitdem die Zeit geändert! Ach,
ich fürchte, der witzige Bewunderer französischer Leichtfertigkeit
würde im Jahre 1863 Anstand genommen haben, diese Fabel zu
dichten; in keinem Falle würde er ihr eine allgemeine und cha-
rakteristische Beziehung ertheilt haben, vorausgesetzt, wenn er
die Fortschritte der jungen Musikwissenschaft auf deutschem Bo-
den beobachten und beurtheilen konnte. Ja wol, dem seligen
Seine mußte das Herz in der Brust vor Freuden schlagen,
wenn er so über Nacht auserslände, und das musikgeschichtliche
Treiben seiner Lieblinge und Landsleute überschaute. O Fran-
zosen! würde er ausrufen, was für ein Dämon ist in euch ge-
fahren! In der That, ich kenne euch nicht wieder! Ihr trinkt
Bier, wie die Deutschen und macht classische Musik, wie sie; ja

was noch schlimmer ist, ihr werdet langweilige gelehrte Bedan-
ten! Ihr die ihr sonst lustig den buntigen Schaum von den
Wissenschaften abschöpft, versenkt euch jetzt in den trüben Grund
weitschichtiger Quellenstudien, und schafft mühselig ein archäolo-
gisches Fundament für die Geschichte einer Kunst, für die euch
die Welt kaum ein mittelmäßiges Talent zuerkennt; ihr, die
ihr doch von jeher schlechte Archäologen und Philologen waret! —

Es scheint aber in der That, als habe ein böshafter
Fud sich das Vergnügen gemacht, die herkömmlichen Sinnes-
und Denkweisen der beiden Nationen mit seinem Zauberstabe
muthwillig durcheinander zu rütteln. Wo in aller Welt nimmt
nur der quacksilberne oberflächliche Franzose die Geduld her, mühs-
sam in den Manuscripten die räthselhaften Neumen zu ver-
gleichen und zu entziffern, oder die alten Tractate der mittel-
alterlichen Theoretiker zu collationiren und herauszugeben, ob-
wol ihm diese Arbeiten weder Geld, noch blendenden Ruhm ein-
bringen! Der Vater Lambillotte durchreiste Europa, copirte
und verglich die alten Codices, um ein System über die mittel-
alterlicher Notation zu begründen und den alten Kirchengesang
theoretisch und praktisch in seiner ursprünglichen Reinheit herzustellen;
der Abbé Aillard arbeitete 15 Jahre lang mit deutscher
Ausdauer an einem Werke über die Neumen, von noch nicht 200
Seiten Umfang; Nisard besorgte mit Aufwand an Zeit und
Mühe eine revidirte Copie und Erklärung des Codex von Mont-
pellier, des Steins von Rosette für die Musikarchäologen,
welcher die Boethius'schen Buchstaben mit den Neumen verbind-
det; derselbe Musikgelehrte unterzog sich der undankbaren Ar-
beit, den Dom Iumilhac — einen Namen, der den meisten
deutschen Ohren fremd sein möchte, — mit massenhaften An-
merkungen herauszugeben; Coussemaker stellt sich nicht mit
seinem Huchald und seiner Harmonie des Mittelalters zufrieden,
sondern bereitet in diesem Augenblicke eine Ausgabe der
noch unedirten mittelalterlichen Theoretiker vor; Lafage hat
ein ganzes Leben voller Entbehrungen darangesetzt, ist durch
Frankreich, Italien, Deutschland und England gezogen, um
schließlich doch nur ein einziges größeres Werk über den gre-
gorianischen Gesang zu schaffen und eine Anzahl anderer in der
ersten Anlage zu hinterlassen. Dem armen Lafage brach das
Herz, als er sich am Abend seines Lebens durch die Dürftigkeit
der Mittel gehemmt sah, seine Untersuchungen zum Abschluß
zu bringen; er verlor den Verstand und starb im Irrenhause
zu Charenton. Und darf ich etwa den berühmten Fétis über-

gehen, den schlauesten und gewandtesten aller gelehrten Springinsfelde, welcher mit jedem Sonnenaufgange eine neue Ansicht aufsteckt und sie mit jedem Sonnenuntergange einzieht und bei allen seinen Fanfaronaden dennoch mehr geschafft hat, als unsere ganze Literatur, den Hofrath Kieselwetter sogar mit eingerechnet. Hr. Fétis ist aber viel zu klug, um wie Lafage über den Problemen der Musikarchäologie den Verstand zu verlieren. Er schlägt ruhig die Arme übereinander, wenn er irgend eine *Magie* in die Welt schickt, als wollte er sagen: „wer von euch Allen kann mich denn controliren?“ Und wahrlich, wenn es sich um die brennenden Fragen der älteren Musikgeschichte handelt: in Deutschland Niemand; in Frankreich jedoch haben ihn schon Einige gründlich controlirt.

Ich kann mir denken, mit welchem Achselzucken Herr Dr. Schneider auf diese Manuscriptwürmer herabschaut. Man macht uns Deutschen so häufig den Vorwurf, wir seien unpraktisch; allein in der Musikgeschichte wenigstens verdienen wir ihn nicht. Wir haben drei bis vier Magazine, aus denen wir unsere Stoffe nehmen; so beziehen wir aus Weizmann's „Geschichte der griechischen Musik“ unsere Wissensvorräthe, wenn wir uns mit der alten classischen Zeit abgeben müssen; Forkel, Kieselwetter, ja de la Borde, (letzterer beiläufig ein höchst unzuverlässiger Patron), liefern das Nöthige für archäologischen und historischen Bedarf. Sind die Stoffe gut, solid? — Ach, mit solcherlei unpraktischen, pedantischen Fragen verlieren wir unsere Zeit schon längst nicht mehr. Doch einen Musikgelehrten muß ich als Ausnahme hervorheben, da er unsere Scheu vor mittelalterlichen Manuscriptforschungen nicht theilt; ich meine den Mönch Schubiger und sein gediegenes Werk über die Sängerschule von St. Gallen. Dafür aber weist man ihm nur ein bescheidenes Hinterplätzchen in Citaten an und spricht noch weniger von ihm. Verlohnt es sich aber auch der Mühe, sich mit solchen ungeblühten, weisen Pedanten zu befassen, wenn man die ganze schwerfällige Bagage gelehrter Studien entbehren kann? —

O Heine! seliger Heine! — wosern Du selig bist — wie würde Deine Brust von patriotischer Begeisterung überwallen, wenn Du die Siebenmeilenschritte sähest, mit welchen Deine Deutschen ihre Nachbarn in dieser neuen Arena überspringen! Sie, die mit ihrer Preisschrift über das Kameel nicht fertig werden konnten, lösen mindestens dreißig der schwierigsten musikarchäologischen Preisaufgaben, bevor die Franzosen sich das Zeug zu einer einzigen zu schaffen vermögen. —

Am äußersten Ende der Champs-Elysées, in der Nähe des großen Triumphbogens an der Barrière de l'Etoile, zeigt sich mitunter eine kleine Figur, die stets ein allgemeines Aufsehen erregt. Es ist ein kleiner, ganz zusammengeschrumpfter, alter Mann, der in seiner Person und Kleidung die Zeiten des Consolats in die Gegenwart herüberzieht. Die Restauration, die Julirevolution, die Decembertage sind über ihm hinweggerollt, ohne daß sie seinen Napoleonhut abstoßen konnten. Scheu wendet er seinen Blick von der Umgebung ab; die Gegenwart und er verstehen einander nicht. Aber der Triumphbogen versteht ihn und das Auge des alten Mannes haftet beständig an ihm, als sauge es aus dem Basrelief sein tägliches Quantum von Lebenskraft. Einen solchen unheimlichen Eindruck, wie diese lebende Reliquie, macht das „musikalische Lied“ des Hrn. Dr. Schneider auf den, welcher mit dem Fortgange der Geschichtsforschung Schritt gehalten hat. Mein Gott! nicht eine verlebte Reliquie, nein, eine ganze Sippschaft längst beseitigter antediluvianischer Vorstellungen steigt aus den Seiten dieses Buches gespensterhaft hervor und stellt sich auf der Estrade der

Oeffentlichkeit vor dem Publicum mit einer Efferterie aus, wie sie nur bei antediluvianischen Wesen begreiflich ist. Ach leider! das „musikalische Lied“, welches am Arme des Hrn. Dr. Schneider sich vorstellt, ist nur eine abgenutzte antediluvianische Schönheit, wie jener Alter am Triumphbogen vielleicht ein abgenutzter antediluvianischer Gaudin sein mag. Allein minder ehrlich als dieser, hat jene ci-devant Schönheit ihre hinfälligen Glieder schlau hinter der Crinoline moderner Aesthetik versteckt, ihren Grabstein mit der Schminke jenes feinen wissenschaftlichen Appergus belegt, in dem die Deutschen Meister sind. Und dem ehrlichen Publicum wird es ergehen, wie dem Grafen Wetter von Strahl im Rätchen von Heilbronn mit seiner Kunigunde; es wird die falschen Zähne, die bemalten Wangen, die stählerne Crinoline für baare Münze nehmen und stolz das alte hinfällige Gespenst als eine neue Errungenschaft in seine Arme nehmen. Das gute deutsche Publicum ist ja so vertrauensvoll, es liebt zu dem die Märchen; und kann es sich ein schöneres, gelehrteres Märchen wünschen, als das, welches ihm das „musikalische Lied“ des Hrn. Dr. Schneider bringt? —

Die schöne Kunigunde ließ sich übrigens bei ihrem Erscheinen vor dem Publicum, wie es der Brauch mit sich bringt, eine Affiche vorantragen, welche ihre Talente und Verdienste gebührend anzeigt. „Zur Periodisirung der Musikgeschichte“ — war darauf geschrieben. „Das Lied“, — so kündigt sie an, — „ist, weil die kleinste Musikgattung, auch der reinsten Spiegel der Musik, das treueste Miniaturbild ihrer Gesamtentwicklung. Alle Gegensätze, alle Fortschritte und Bereicherungen, durch die sich das Gebiet der Tonkunst erweitert u. s. w., treten in dem geraden Linienzuge der Liedgeschichte am wahrnehmbarsten vor's Auge, am Liebe muß es am Frühesten und Klarsten hervortreten, ob der einstimmige Gesang bloß dazu gebient hat, gewisse Worte in Tönen zu recitiren, ob man ihn zur Folie bloßer Formenoperationen benutzt hat, oder ob man schon wirklich singen, den Gefühlsinhalt des Textes in ausdrucksvollen Melodien wiederzugeben verstand“ (S. 28). Und da man bisher das Lied nicht speciell geschichtlich behandelt hat, so ist nothwendig die Periodisirung der Musikgeschichte falsch angelegt worden. Daher macht die Affiche folgenden Vorschlag: Man nehme die ganze Musikgeschichte wie sie da liegt und tranchiere sie wie ein Laibbrot in zwei Hälften. Die eine bezeichne die „Gebundenheit der Musik an Formenstudien“, die zweite aber „die Musik in der Selbstständigkeit des Empfindungsausdrucks.“ Eine jede dieser Hälften tranchiere man wiederum in Perioden, d. h. in die Periode des Sprachgesangs „Cantillation“, in der Musik und Gesang nur declamatorische Hälfsmittel waren, und in die Periode des Contrapuncts. Man beachte aber wohl, daß diese beiden Perioden keine Quer- sondern Längenschritte der ersten Hälfte sind, denn sie laufen gemüthlich neben einander wie zwei Schnellläufer, die einem gesteckten Ziele zuweilen und erreichen dieses wirklich im Jahre 1600. In der zweiten Haupthälfte wird dagegen die Theorie des Querschritts angewandt; die erste Periode bildet den Vorhof der Empfindung und reicht bis Beethoven, die zweite, die Musik ein „Heiligthum der Empfindung“ vorführend, von Beethoven bis in die neueste Zeit. — Und in der That ist diese Periodisirung nicht nur neu, sondern auch überaus praktisch; denn fassen wir das Ganze summarisch zusammen, so gestaltet sich die erste Haupthälfte zu einem allgemeinen Conservatorium, worin die Formenlehre der Kunst abgehandelt wird, die zweite aber, ja, da müßte ich kein passenderes Bild als das eines sehr großen Hôtels, etwa des neuen riesigen Grand-Hôtel auf dem Boulevard von Paris, denn die vielfältigen Ausdrucksformen der

selbstständigen Empfindung wollen doch bequem logirt sein. Denken wir uns nur die beiden gezogenen Perioden als zwei Corridore übereinander. Den des ersten Stodwerkes überschreiben wir mit „Plastik der Empfindung“, den des zweiten mit „Heiligtum der Empfindung“, und da diese letzte Periode bis auf die Gegenwart geführt wird, diese aber ein relativer Begriff ist, so können wir ohne Mühe noch ein neues Stodwerk nebst Corridor aufsetzen, sobald uns die Zeit noch ein „Allerheiligstes der Empfindung“ zuführen sollte. Ueber das Zweckgemäße einer solchen Einteilung brauche ich nicht viele Worte zu verlieren; denn wie viele weitläufige Erklärungen werden nicht gespart, sobald wir künftig statt des vagen Ausdrucks „Mittelalter“ einfach „geschichtliches Conservatorium,“ oder für die spätere Zeit „Grand-Hôtel“, Corridor 1, — Corridor 2 sagen können. Gewiß, der Verfasser ist vollkommen in seinem Rechte, wenn er auf diesen Vorschlag „einigen Werth“ legt, (musik. Lied, Vorwort, S. 21). Man könnte freilich dagegen einwenden, daß auch die Musik des Mittelalters der homogene Ausdruck einer bestimmten Empfindungsweise, daß das Lied keineswegs der Factor, sondern das Factum der damaligen Melodiebildung ist; daß ferner die Periode von Palestrina bis Mozart den Bildungsproceß der höheren Kunstformen, als an der Oper erwachsend, darstellt und sich lyrisch zu sehr von der späteren Stylweise unterscheidet, um nur als eine Unterabtheilung eines und desselben Abschnittes zu figuriren; daß endlich der Standpunct des selbstständig freien, sich nach dem Charakter nationaler Eigenthümlichkeit abfärbenden musikalischen Ausdrucksvermögens erst der Zeit Beethoven's angehört und somit dennoch die alte Dreieit der Entwicklungsphasen ihr Recht behielt — und Gott weiß, was man noch alles einwenden könnte. — Aber man vergesse nicht, daß wir eine Affiche vor uns haben und daß eine Affiche vor Allem neu und piquant sein muß. Und diese Tugend wird der Meid an ihr anerkennen; der größte Pariser Windmacher würde, wer weiß, was darum geben, sie erfunden zu haben.

(Fortsetzung folgt.)

Mendelssohn's Briefwechsel.

(Fortsetzung.)

Von großer Wichtigkeit ist ein anderer, ebenfalls an Hiller, der sich dazumal in Mailand befand, von Leipzig aus datirter Brief. Es heißt da:

„Ob mirs hier wieder gefällt, willst Du wissen? Denk Dir es nur, wenn ich als Ehemann in einer netten, neuen, bequemen Wohnung, mit freier Aussicht über Gärten und Felder und die Stadtthürme wohne, mich so behaglich glücklich, so ruhig froh fühle, wie niemals wieder seit dem elterlichen Hause, — wenn ich dabei gute Mittel und guten Willen von allen Seiten zu Gebote stehen habe, ob mir es nicht hier gefallen muß? Ich bin fast der Meinung: entweder diese Stelle, oder gar keine. Aber freilich habe ich dann wieder viele Tage, wo ich denke, keine Stelle wäre doch das allerbeste. — Mich nimmt das viele Dirigiren während zwei solcher Monate mehr mit, als zwei Jahre, wo ich den ganzen Tag lang componirte — ich komme hier im Winter fast gar nicht dazu — und wenn ich nach der größten Frage, was eigentlich geschehen ist, so ist's am Ende kaum der Rede werth; wenigstens interessirt mich nicht sehr, ob all die anerkannt guten Sachen einmal mehr, oder einmal besser gegeben werden, oder nicht — das einzige, was mir jetzt interessant ist, sind die neuen; und daran fehlt es allzusehr. So möchte ich mich oft ganz heraus geben, nicht mehr dirigiren, nur schreiben — und dann hat es doch wieder

einen gewissen Reiz — solch ein geordnetes Musikwesen und die Ausführung davon. Was kümmert Dich das in Mailand? Dennoch muß ich es Dir sagen, wenn Du wissen willst, wie mirs hier gefällt. Aehnlich ging es mir in Birmingham; — ich habe niemals noch mit meiner Musik solch entschiedenen Effect gemacht, wie da, habe das Publicum noch nie so sehr mit mir allein beschäftigt gesehen, und dennoch ist eben darin etwas — wie soll ich sagen — Flüchtiges, Verschwindendes, was mich eher verstimmt und brüdt, als erhebt.“

Man möchte diese Stelle, den musikalischen Reactionairen gegenüber, so nachdrücklich als nur immer möglich betonen. Zwar hat Mendelssohn's Wirken in Leipzig, haben die Grundsätze, welche er praktisch vertrat, das Alles schon deutlich genug gezeigt. Es ist aber von großer Wichtigkeit, ihn selbst noch darüber zu hören. Ganz unzweideutig spricht er sich darüber aus, daß nur die Vorführung von Novitäten das eigentliche Interessante sei, die Aufgabe jedes Dirigenten, der mehr als Handlanger sein will. Nicht als ob nicht auch in der Vorführung von Meisterwerken der früheren Zeit eine würdige Aufgabe bestehen könne; damit aber wird eben nur das Gewöhnliche geleistet; man bleibt ganz ruhig beim Hergebrachten stehen, und die mittelmäßigste Befähigung reicht dazu aus. Es ist nichts als Beschönigung der Faulheit und Unfähigkeit, wenn man vorgiebt, vor allen Dingen das Classische vertreten zu müssen. Selbstständigkeit des Urtheils, höhere Befähigung, höheres künstlerisches Streben vermag der Dirigent nur zu documentiren, wenn er das noch nicht Anerkannte von Werth zur Geltung zu bringen, in den aufgestellten Programmen so viel als möglich stets neu zu sein versucht, wenn er sich an die Spitze fortschreitender Kunst stellt.

An seine Mutter berichtet er von Leipzig aus unterm 4. October 1832 über das Birminghamer Musikfest, wo „Paulus“ zum ersten Male aufgeführt worden war:

„Das muß ich Dir aber sagen, weil ich weiß, daß es Dich freut, daß ich einen so glänzenden Erfolg noch niemals gehabt habe, und ihn wol nie entschiedener haben kann, als bei dem Musikfest. Der Applaus und das Zurufen, wenn ich mich nur sehen ließ, wollte gar nicht aufhören, und machte mich zuweilen wirklich lachen, weil ich z. B. bei einem Clavier-Concert gar nicht dazu kommen konnte, mich vors Instrument zu setzen; und was besser ist als der Beifall, und was mir meinen Erfolg verbürgte, sind die Anerbietungen, die mir von allen Seiten gemacht werden, und die diesmal noch ganz anders lauten als jemals sonst.“

Ich kann wol sagen, daß ich gerade jetzt gesehen habe, wie mir alles das eben nur zu Theil wird, weil ich mich bei meiner Arbeit nicht darum kümmere, was die Leute wollen, und loben und bezahlen, sondern um das, was ich für gut halte, und ich will mich nun um so weniger von dem Wege abbringen lassen. Darum ist allerdings auch mir dieser Erfolg lieb, und ich weiß um so sicherer, daß ich niemals das Geringste dafür thun will, so wie ich es bis jetzt niemals gethan habe. Zugleich hatte ich auch einen recht deutlichen Beweis, was von all dergleichen zu halten ist, an der Art, wie sie in Birmingham diesmal Neukomm aufnahmen. Du weißt, wie sie ihn sonst verehrt und wirklich überschätzt hatten, wie alle seine Sachen dort gesucht und gepriesen wurden, so daß ihn die Musiker immer king of Brummagem* nannten; und diesmal haben sie ihn auf so unziemliche Art zurückgesetzt, nur ein kurzes Stück von ihm am ersten (dem aller schlechtesten) Morgen gegeben, und ihn selbst ohne die geringste Aufmerksamkeit im Publicum aufgenommen, daß es wirklich eine Schande für die Menschen war, die vor drei Jahren nichts Höheres und Besseres kannten, als Neukomm's Musik. Das einzige, was ihm vorzuwerfen ist, ist eben,

* Verdorbenener Ausdruck für Birmingham.

daß er vor drei Jahren ein Oratorium fürs Musikfest schrieb, was recht auf Effect berechnet war. Die große Orgel, die Chöre, die Soloinstrumente, alles kam darin vor, damit es den Leuten gefiele, und so was merken die Leute, und es thut nicht gut. Daß sie ihn aber zum Dank diesmal so behandelten, ist eben wieder ein Zeichen, was von all ihrem Gefallen zu halten ist, und was man davon hat, wenn man's sucht."

In ganz ähnlicher Weise hatte er sich bereits früher von Rom aus bei Gelegenheit einer ersten Oper von Pacini ausgesprochen. Er schreibt von da am 17. Januar 1831:

„Vorgestern Abend wurde ein Theater, das Torlonia unternommen und eingerichtet hat, mit einer neuen Oper von Pacini eröffnet. Das Gedränge war groß; in allen Logen die schönsten, gepuderten Leute; der junge Torlonia erschien in der Loge am Proscenium, und wurde, sammt seiner alten Herzogin Mutter, sehr applaudirt. Man rief: Bravo Torlonia, grazie, grazie. Ihm gegenüber Jerome mit seinem Hofstaat, und vielen Orden; in der Nebenloge eine Gräfin Samoilow u. s. w. Ueber dem Orchester ist ein Bild der Zeit, die mit ihrem Finger auf ein Zifferblatt deutet, welches langsam von der Stelle rückt, und Einen melancholisch machen könnte. Nun erschien Pacini am Clavier und wurde empfangen. Eine Overture hatte er nicht gemacht; die Oper begann mit einem Chor, zu welchem ein gestimmter Ambos im Tact geschlagen wurde. Der Corsar erschien, sang seine Arie, und wurde applaudirt, worauf der Corsar oben, und der Maestro unten, sich verneigten (der Seeräuber singt übrigens Contra-Alt, und heißt Mbe. Mariani). Dann kamen noch viele Stücke, und die Sache wurde langweilig. Das fand das Publicum auch, und als Pacini's großes Final anfieng, stand das Parterre auf, fing an sich laut zu unterhalten, zu lachen, und drehte der Bühne den Rücken zu. Mbe. Samoilow fiel in ihrer Loge in Ohnmacht, und mußte herausgetragen werden. Pacini entwich vom Clavier, und der Vorhang fiel am Ende des Acts unter vielem Tumult. — Nun kam das große Ballet barba-bleu, dann der letzte Act der Oper. Da sie einmal im Zuge waren, piffen sie das ganze Ballet von vornherein aus, und begleiteten den zweiten Act der Oper ebenfalls mit Zischen und Gelächter. Am Schluß wurde Torlonia gerufen, der aber nicht kam. . . . Ich hatte es mir wer weiß wie lustig gedacht, und kam verstimmt heraus. Hätte die Musik Furore gemacht, so hätte mich's geärgert, denn sie ist unter aller Kritik jämmerlich. Aber daß sie nun ihrem Liebling Pacini, den sie auf dem Capitol kränzen wollten, auf einmal den Rücken drehn, die Melodien nachäffen, und sie carikirt nachsingen, das ärgert mich auch wieder, und es beweist, wie tief ein solcher Musiker in der allgemeinen Meinung steht. Ein anderes Mal tragen sie ihn auf den Schultern nach Hause, — das ist kein Ersatz. Sie würden es in Frankreich mit Boieldieu nicht so machen, — abgesehen vom Kunstsinne, bloß aus Anstandsgefühl."

Spricht sich hierin nicht sehr deutlich das Bewußtsein über die noch immer sehr schwankende Stellung aus, welche die Künstler dem Publicum gegenüber einnehmen, und ist zwischen diesem Bewußtsein und der erst vor Kurzem wieder erwähnten Handlungsweise H. v. Bülow's, als er die Zischer in seinem Concert zur Ruhe verwies, ein großer Unterschied? Hat sich doch Mendelssohn bei einer ähnlichen Gelegenheit in Düsseldorf die Ermächtigung aus, das Dirigentenpult verlassen zu dürfen! Der Künstler darf nicht als der Bajazzo des Publicums dastehen, verbunden die Launen desselben zu ertragen, oder wol gar eine aus gemeinen Motiven entsprungene Opposition ruhig hinzunehmen; das Letztere ist verpflichtet, den Respect, den es selbst für sich in Anspruch nimmt, vor allen Dingen auch dem Künstler zu zollen. Leider müssen wir jedoch die Wahrnehmung machen, wie so viele Künstler von einer solchen Stellung, von einem solchen Bewußtsein sich noch kaum eine Vorstellung machen können, und darum in der entgegengesetzten Rol-

le sich gefallen. War man doch in der Zeit desselben erwähn- Berliner Vorfalls noch so wenig reif zur Würdigung des hier ange deuteten Standpunctes, daß man sich über den Eindruck des Staunens kaum zu erheben vermochte. Ein Hochbegabter wie Mendelssohn empfindet sofort das Unwürdige, was in solchem Treiben der Menge enthalten ist, und ist geneigt, sich lieber ganz zurückzuziehen.

Ich habe diese etwas ausführlicheren Mittheilungen gegeben, weil sie in der That von großer Wichtigkeit sind. Man prüfe unbefangen, und überzeuge sich, daß der Unterschied zwischen den von uns vertretenen Grundsätzen und den Ansichten Mendelssohn's, gar kein so wesentlicher, principieller ist, wie man irrthümlicher Weise vielleicht glauben möchte.

Doch müssen wir uns von nun an kürzer fassen, so schwer es hält, vieles Interessante gänzlich mit Stillschweigen zu übergehen, und auf schließliche Hervorhebung nur des Allerbesten beschränken.

(Schluß folgt.)

W. Weißheimer's Vorspiel zur Oper: „Theodor Körner“.

Wir kommen heute auf die in voriger Nummer nur mit kurzen Worten erwähnte Aufführung des Vorspiels „Deutschlands Erhebung“ (nach der Dichtung von Louise Otto) zurück, um sie etwas ausführlicher zu besprechen. Als Fragment eines größeren Werkes, als eine bloße Einleitung zu demselben, konnte uns dieses Vorspiel freilich keine ausreichende Anschauung geben von der eigentlichen dramatischen Begabung weder der Dichterin, noch des Componisten: wir sahen und hörten nur Andeutungen von vermuthlich weiterhin — in der Oper selbst — sich entwidelnden scenischen, wie musikalischen Motiven. Aus diesem Grunde können und wollen wir nur einen sehr beschränkten Maßstab der Beurtheilung an das genannte Vorspiel legen.

Eine ziemlich umfangreiche Introduction düsteren Colorits, in welcher das klagende Motiv von gleichsam unsicher einher-schreitender Harmonie getragen wird, malt die gedrückte, geknechtete Stellung Deutschlands den übermüthigen Regionen des despotischen Corsen gegenüber. Nachdem der Vorhang auf-gegangen, zieht, mit leisen, bedächtigen Schritten, die französische Patrouille vorbei, begleitet von den scheuen Blicken einiger in den Hausthüren sich verstohlen zeigender Bürger. Drei derselben wagen es endlich auf die Straße hinauszutreten und ein Gespräch mit einander anzuknüpfen, dessen Inhalt natürlicher Weise die schlimme Zeit ist. Hierauf erscheinen noch mehrere Bürger: sie scheinen aufgeregt, auch haben sie zwei Fremde in der Mitte, — Bülow und Körner, — von welchen der Erstere die wichtige Nachricht vom Aufrufe des Preußenkönigs an die deutsche Nation bringt. Die Bürger voll Kleinmuths zweifeln am Gelingen; da tritt der junge Körner unter sie mit begeisterter Rede (zum Theil mit Benutzung der eigenen Lieder des Freiheitsdichters) und regt in den Schwachen den nationalen Stolz, den nationalen Muth wieder auf. Die Scene endet sich (trotz der abermals im Hintergrunde gravitatisch vorüberziehenden Patrouille) mit dem Vorsatze einer allgemeinen Erhebung des Volkes unter dem Rufe: „Deutschland muß siegen oder untergehn!“

Unter dem nachhaltigen Einflusse der kaum verfloffenen Gedächtnisfeier der Schlacht bei Leipzig mußte selbstverständlich die Theilnahme des Publicums an dem Werke eine regere als gewöhnlich werden, so daß sie sich bis zum Herausrufe des Componisten steigerte. Damit wollen wir aber diesen Erfolg keineswegs als einen unverdienten bezeichnen. Denn, abgesehen selbst von den Beziehungen des Textinhalts zu den Empfindungen der Jetztzeit und insbesondere zu dem letzten Erinnerungsfeste, läßt sich in Weißheimer's Tonwerke die innere, kräftige Begabung eben so wenig verkennen, als ein fleißiges, ernstliches Streben nach würdigem Ziele. Als Anhänger der Wagner'schen Ideen über die Behandlung des musikalischen Dramas, stützt sich der junge Componist vorzüglich auf das Element des recitirenden Gesanges, welchem als Grundlage die Wortdeclamation dient, indem der absolut melodische Theil, sowie die Details des Tongemälses, mehr den begleitenden Instrumenten anheimfallen. Diese, wie begreiflich, nichts weniger als leichte Aufgabe hat Weißheimer im Ganzen in befriedigender Weise gelöst. Besonders mußte er, in den pathetischen Stellen des Vorspiels (z. B. bei Körner's Worten: „Die Zeit ist da! Das Volk ist aufgerufen“ u. s. w. und später, wo Alle einfallen: „Ins Feld, ins Feld! die Rachegeister mahnen“; und zuletzt am Schlusse), den Text durch ansprechende Tondeclamation und passende Steigerung in den harmonischen Folgen so zu interpretiren, daß derselbe hin und wieder in den Herzen der Zuhörerschaft zündete. Die Orchesterbegleitung erwies sich als dem Inhalte angemessen, so wie die Vertheilung des Colorits sinnig und verständig. Indem wir dem Talente des jungen Componisten ehrenhafte Anerkennung zukommen lassen müssen, dürfen wir andererseits nicht verhehlen, daß uns die dramatische Bedeutung so mancher Stelle nicht klar genug geworden ist, vermuthen aber, daß bei Anhörung des Totalwerkes jene Bedenken ihre Lösung wahrscheinlich in der breiteren Anwendung und Durchführung der bezüglichen Motive finden werden. Was jedenfalls als historisch-dramatischer Mißgriff erscheinen muß, ist der marschähnliche Satz, welcher das jedesmalige Vorbeiziehen der Patrouille begleitet. Anstatt der, den französischen Märschen aus der Zeit des Kaiserreichs eigenthümlichen $\frac{6}{8}$ Tactart — die zugleich als Gegensatz zu der sich als Hauptcolorit kund gebenden düsteren Stimmung zu dramatisch wirksamen, musikalischen Combinationen die schönste Gelegenheit bot — erinnert das angewandte $\frac{4}{4}$ Motiv in ziemlich langsamer Bewegung, und die daraus entspringende spanische Grandezza der vorbeischießenden Wache unwillkürlich an die Egmont-Musik. Ein Bedenken anderer Art erregten in uns die fast stereotypen Schlüsse im declamatorischen Gesange der Basspartie Lützow's. Wenn schon an und für sich jede Rede überhaupt gegen das Ende hin, mit wenigen Ausnahmen, sich zum Falle im Tone neigt, so ist noch mehr das Steigen der Stimme am Schlusse der Phrasen geradezu gegen die Natur des Vasses. Ausnahmsweise, wenn ästhetisch gerechtfertigt, ist solcher Schluß wol hin und wieder zulässig; — durchweg angebracht aber wird er zur Manier und bringt einen, wir möchten sagen, fast peinlichen Eindruck hervor.

Das Textbuch ist, soviel uns dasselbe als Fragment zu beurtheilen erlaubt, lebendig gehalten. Mehrere Körner'schen Liedern entnommene Verse und selbst Strophen sind passend eingeflochten. Die eigenen Verse der Frau Louise Otto sind keineswegs gehalten, dabei recht glatt und sangbar, bekunden demnach, wenn auch gerade keinen hoch begeisterten Schwung, so doch eine geübte Feder. Nicht ganz getreu aber der Natur eines höheren Bildung Entbehrenden scheint uns von Seiten

eines auftretenden Bürgers die Bezeichnung des Dichters als „von Gottes Gnaden.“

Wir mögen unsere Besprechung nicht schließen, ohne noch mit einigen Worten des Referates gedacht zu haben, welches das „Leipziger Tageblatt“ über das in Rede stehende Werk brachte. Der betreffende Artikel macht der Dichterin wie dem Componisten zweierlei zum Vorwurfe. Er findet überhaupt das Unternehmen zu gewagt, noch sehr nahe stehende Ereignisse und Menschen im musikalischen Drama auf die Bühne zu bringen. Sodann verwundert er sich auch darüber, daß die Autoren der Oper als „entragirte“ Verehrer von Wagner's musikalischen Tendenzen einen solchen Stoff wählen mochten, da doch (nach Hrn. Gleich's Behauptung) jener Meister und mit ihm die gesammte neu-deutsche Schule die historische Oper verdammen. Er findet darin eine „Inconsequenz“, nicht etwa seitens der beiden Autoren allein, sondern der gesammten „Partei“; — um das übel angebrachte Wort des Verfassers hier zu wiederholen. — Nicht in dem Nahestehen der Ereignisse oder Persönlichkeiten, — haben wir zu erwidern — nicht im Historischen liegt die eigentliche Entscheidung, ob ein ähnlicher Stoff als Fabel eines musikalischen Dramas benützt werden darf oder nicht. Unserer Ansicht nach ist die Frage lediglich: ob der Stoff — sei er historisch oder mythisch, der grauen Vorzeit oder den neuesten Epochen entnommen, — musikalische Elemente enthält. Politische Intriguen kann die Musik nicht schildern; wenn aber große Begebenheiten die höchsten allgemein-menschlichen Affecte d. h. so wol großartige Gefühle, wie auch jede Art von Leidenschaften, in einzelnen Personen oder selbst in ganzen Nationen erregt haben, so sind solche historische Momente, solche Personen, solche Völker ganz wol im musikalischen Drama vorzuführen, denn der Ausdruck der inneren Erregung wird seiner Natur nach zur reinsten Lyrik. Diese unsere Ueberzeugung haben wir abermals durch die Darstellung des gedachten Vorspiels bestätigt gefunden: im Anfange, so lange als nur die drei Philister auf der Bühne paradierten, streifte in der That der erhaltene Eindruck sehr nahe an Prosaische. Denn es war eben nur die haushaltene Alltäglichkeit, die wir auf dem Goethurne einherschreiten sahen. Mit Lützow's Auftreten aber bricht die Macht der Affecte über uns herein, und wir vergessen leicht die Epoche und die Persönlichkeiten nebst den Costumen über dem allgemein Menschlichen, was uns in Worten und Tönen entgegentritt. — Was den zweiten Vorwurf betrifft, so ist es durchaus ungerechtfertigt, gesetzt selbst (was aber geradezu nicht wahr), daß Wagner, sowie die neudeutsche Schule all und jede Benutzung historischer Stoffe zu Operntexten verpönt hätten, einerseits den Meister und die „Partei“ für Einen ihrer Anhänger verantwortlich zu machen, andererseits aber von Jedem der Letzteren zu fordern, daß er, in verba Magistri schwebend, all und jeden eigenen Willen aufgeben solle und durchaus nicht seinen eigenen Ansichten und Neigungen folgen dürfe. Ein solch enger Anschluß hat kaum jemals, höchstens nur ganz zu Anfang, unter den Anhängern der neudeutschen Schule stattgefunden. Er ist lediglich eine Fiction des Herrn Gleich. Seine Darstellung aber erhält dadurch den Charakter einer gewissen Gehässigkeit, trotz seiner Versicherung, daß es ihm leid thue, der kritischen Pflicht mit aller Strenge genügen zu müssen. So wie er demnach diesen Vorwurf ausspricht, fällt derselbe völlig haltlos in sich zusammen. Auch seine lange Expectoration über den Umstand, daß Hr. Weißheimer vor dem Aufziehen des Vorhanges nach dem Publicum gewendet dirigirte, ist nicht am Platze. Wir vermögen dies Verfahren — bei einem jungen Autor, der ein eigenes Werk zum ersten

Masse dirigirt — ebenfalls nicht gut zu heißen, finden aber, daß eine flüchtige Erwähnung dieses Umstandes vollkommen ausgereicht hätte. Hr. Gleich hat dasselbe eine vollkommenere Gelegenheit, seiner Verehrtheit gegen die neudeutsche Schule sowol, als gegen die Autoren des vorliegenden Werkes Lust zu machen.
v. A.

Correspondenz.

Leipzig.

Das zweite Concert des Musikvereins Coterpe fand am 3. November statt. Es war dieses Concert eines von denjenigen, welches in den Zuhörern einen außergewöhnlichen, für die Folge spannenden und bleibenden Eindruck hinterläßt. Hervorgerufen wurde dieser Eindruck zwar nicht durch ein glänzendes Programm, welches im Gegentheil diesmal zu wünschen übrig ließ, auch nicht durch außergewöhnliche Orchesterleistungen, sondern durch die hervorragenden Solo-Vorträge eines elfjährigen Kindes im Clavierspiel, der Mary Krebs, Tochter des Hofcapellmeister Krebs aus Dresden. Diese spielte das Concert in Cismoll von F. Ries, Phantasie über Themen aus „Lucrezia Borgia“ von Karl Krebs, Fuge von C. Bach, „Warum“ von A. Schumann und Perpetuum mobile von E. M. v. Weber. Einem gewöhnlichen Talente, einem so genannten Wunderkinde gegenüber, wäre man nach Aufzählung eben genannter Stücke, nebst einigen Bemerkungen über Fertigkeit, vermeintlichen Ausdruck, Bedauern oder Nichtbedauern eines so zarten Wesens fertig. Der Mary Krebs gegenüber nicht. Schon nach dem ersten Concertstück stellte sich die außerordentliche Begabung dieses Kindes unzweifelhaft heraus. Es spielte alle vorstehenden Stücke, nach jeder Richtung hin, mit einer Vollendung, wie sie uns in diesem Alter noch nicht vorgekommen ist. Durch die vortreffliche, harmonische Leitung des Vaters ist in dem Kinde schon eine solche Auffassungsgabe gewedt worden, daß sie an Selbstständigkeit grenzt, und die Technik so ausgebildet, daß sie überraschen muß. Dabei ist der Anschlag nicht nur ein gesunder, kräftiger, sondern auch ein reiner und schöner, die Rhythmik, durch richtige Accentuation, eine so fein gegliederte, daß sie manchem sonst hervorragenden Virtuosen Ehre machen würde. Selbst in dem schnellsten Tempo blieb alles noch klar und deutlich und keine Nuance versagte. Wol mag der Vortragenden hier der Füllgel von J. Blüthner, welcher an Leichtigkeit der Tonansprache, schöner Klangfarbe und Spielart Wenig oder Nichts zu wünschen übrig ließ, zu Hülfe gekommen sein, allein der Ruhm, daß das, was sie spielte, ihr ohne Fehl gelingen konnte, bleibt ihr demohngeachtet. Das Publicum nahm alle ihre Leistungen mit wahrer Freude, mit seltenem Enthusiasmus auf und ermunterte das Kind auf alle nur mögliche Weise. Es ist nicht zu verwundern, daß wir, wie die musikalische Welt der ferneren Entfaltung dieses außerordentlichen Talents mit großer Spannung entgegen sehen. — Neben dieser Erscheinung zog noch die, schon bei ihrer Aufführung in Conderhausen erwähnte Overture von dem Mitarbeiter d. B., Jourijs v. Arnold zu A. Puschkins russischem Drama „Boris Godunow“ die Aufmerksamkeit auf sich, namentlich die der Kunstgenossen. Sie machte einen recht günstigen Eindruck. Dramatisch gehalten, entspricht sie wahrscheinlich dem Inhalt des Stückes mehr, als dem, was man von einer Overture im Concertsaal erwartet. Doch schadet dieses dem Werke an und für sich Nichts, gibt ihm vielmehr eine gewisse Selbstständigkeit. Das Wesen des Ganzen gleicht einem Kampfe ohne Sieg. Die Themen, melodisch und wirksam erfunden, ringen eines mit dem anderen um die Herrschaft. Dies gibt Leben und Regsamkeit, so wie dem Componisten Veranlassung zu mannigfaltigen musikalischen Gestaltungen, welche bald in volkstümlicher

Liebform, bald jagirt, bald mit dramatischen Sätzen abwechselnd, erscheinen, ohne daß eine oder die andere Weise zur vollen Geltung gelangt, wodurch natürlich auch kein Thema, rein musikalisch genommen, die Oberhand gewinnt. Man sollte meinen, daß dieses Alles einen zerstückelten Eindruck hervorbringen müsse. Das ist es auch, aber nur theilweise, denn das Ganze hinterläßt doch eine Totalwirkung. Ersteres findet allerdings seinen Grund in der formellen Gestalt, welche so zu sagen, alles stückweise, fast fragmentarisch, niemals in breiter, am allerwenigsten in den bekannten Overturenformen bringt. Das zweite, Gute, hat seinen Grund in der Erfindung der Themen selbst, welche einen innern geistigen Zusammenhang haben und geben. Da das Werk nächstens im Druck erscheint und näher in diesen Blättern besprochen werden wird, berühren wir hier nur noch die Instrumentation, welche eine farbenreiche und wirkungsvolle ist. — Die Gesangsvorträge des Concerts waren durch die königl. sächs. Hofopernsängerin Frau Krebs-Michaleff, der Mutter obigen Kindes, vertreten. Sie bestand in einer Arie aus der Oper „Achilles“ von F. Paer, dem „Wanderer“ von Fr. Schubert und „Stilllein auf der Heide“ von C. Krebs. Die ausgezeichnete Sängerin fand wohlverdienten Beifall und Dank, sowie auch mehrmaligen Hervorruf. Eröffnet wurde das Concert mit der 9ten Symphonie von Beethoven. C. P.

Am 4. November fand, wie alljährlich, zur Gedächtnißfeier des Todestages Mendelssohn's, eine Musikaufführung im hiesigen Conservatorium statt. Wir hörten „Ecce quomodo moritur justus“ vortrefflich gesungen von Schülern und Schülerinnen des genannten Instituts unter Leitung des Capellmeister E. Reinecke, so wie Quintett für Streichinstrumente (nachgelassenes Werk, Op. 87) von Mendelssohn, welches höchst anständig von talentvollen Conservatoristen ausgeführt wurde. Außer diesen zwei Nummern enthielt das Programm noch ein „Lieb ohne Worte“ und „Albumblatt“ (Manuscript) für Pianoforte allein, das zweite Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell, sowie den achtstimmigen Choral: „Mitten wir im Leben sind“, sämmtlich von Mendelssohn. Wir waren verhindert, dem Schlusse der Aufführung beizuwohnen, da wir ins Gewandhaus eilen mußten, um den Anfang der um diese Zeit beginnenden ersten Soirée des Hrn. F. v. Bülow nicht zu versäumen.

Referent hatte bisher noch nie Gelegenheit gehabt des genialen Fizzt genialsten Schüler, Hans v. Bülow zu hören, obschon dessen bedeutender Ruf als Claviervirtuos, so wie mehrere seiner geistreichen Compositionen seit längerer Zeit auch im Norden sich populär gemacht haben. Jetzt, nach Verlaufe des Ersten der angekündigten drei Abende für ältere und neuere Claviermusik, können wir den mächtigen Eindruck von Bülow's Clavierpiel auf uns fast demjenigen gleichstellen, welchen wir, vor nunmehr zwanzig Jahren, nach dem ersten titanenhaften Auftreten seines großen Lehrers in St. Petersburg davontrugen. Wir sagen „fast“, eines Theils, weil, trotz aufrichtigster Anerkennung des großartigen, tief durchgeisteten und gegenwärtig wol einzig bestehenden Vortrags v. Bülow's, dennoch Niemand die Ueberlegenheit des von Fizzt J. B. ausgeübten Zanbers zu bestreiten vermöchte, anderen Theils aber auch, weil wir selbst, anstatt der damals bis zum nervösen Schluchzen leicht sich steigenden Jugenderregbarkeit, jetzt kälteres Blut, reifere Erfahrung und geläutertere musikalische Empfindung mitbrachten. Aber aus eben diesen Gründen dürfen wir das „Fast“ im Vergleiche beider Eindrücke als den höchsten Ausdruck unserer innersten Genugthuung bezeichnen. Es wird schwer zu entscheiden, was im Vortrage Hans v. Bülow's als das Vorzüglichste zu bewundern ist: ob die höchste Potenz der plastischen Vollkommenheit in der Ausführung, oder seine stets gleichartig-tiefe, geistige Auffassung der verschiedensten Werke verschiedenster Epochen, oder aber seine immense Technik und sein erstaunliches Gedächtniß? Die eigentliche magnetische Kraft liegt unstreitig im Ersten jener Vorzüge, welcher seinerseits nur aus dem zweiten entspringt und von dem letzten

getragen wird. Magnetisch aber und nicht anders ist die Künstlermacht v. Willow's zu nennen, der sogar nach schon vielfach genossenen musikalischen Reizen im Stande ist, durch bloßes Clavierspiel sein Publicum binnen mehr als zweier Stunden steigend zu fesseln. Das Programm beendete den erfahrenen mit feinstem Geschmacke begabten Concertgeber. Es war in drei Gruppen verschiedenen Genres vertheilt, deren eine jede mehr oder minder ältere und neuere Compositionen enthielt. Der strenge Styl war durch Präludien nebst Fugen repräsentirt von J. S. Bach (für Orgel, F-moll in Liszt's Uebersetzung), von Mendelssohn (Op. 35 Nr. 1) und A. Rubinstein (Op. 53. Nr. 3). Der zweite Theil enthielt Sonate molnoolique (Op. 49) von Moscheles, Variationen und Fuge (Op. 17) von F. Kiel, und die Concertetude „Ricordanza“, so wie die Ebur-Polonaise von Liszt. Die letzte Abtheilung war dem brillanten Concert-Virtuosenthume gewidmet und brachte die große Phantasie (Op. 18) von Hummel und, als würdigen Gipfelpunct der enormsten Technik, Liszt's Remiscenzen aus „Robert der Teufel“. Die längst anerkannte Vortrefflichkeit der gewählten Werke noch besprechen zu wollen, dürfte füglich als Prätention erscheinen. — Deshalb wollen wir nur hinsichtlich der Kiel'schen Variationen, welche kürzlich in diesen Blättern Gegenstand eines kritisch-literarischen Streites zwischen zwei unserer Herren Kollegen waren, erklären, daß wir, zu Gunsten dieses Werkes, der Meinung v. Willow's beitreten. Kein Beweis ist jemals schlagender und vollständiger geführt worden, als ihn der Vortrag dieses Meisters auf dem Pianoforte lieferte.

Das fünfte Abonnementconcert in Saale des Gewandhauses, am 5. d. M., war nur allein Instrumentalcompositionen gewidmet. Obwohl die gewohnte Abwechslung durch Vorführung von Gesangsstücken fehlte, können wir gleichwol dieses Concert als ein besonderes anspendendes bezeichnen. Die Leistungen des vortrefflichen Gewandhaus-Orchesters in einer der best-gemüthlichen Symphonien Haydn's (Ddur, Nr. 33 der Simrock'schen Ausgabe), in der prachtvollen Euryanthen-Ouverture, und in der reizend-poetischen A-moll-Symphonie von Mendelssohn waren die besten, die uns in den diesjährigen Concerten bisher zu Gehör gekommen sind. Ebenso befriedigend erwies sich das Violinsolospiel des Hrn. Hugo Peermann aus Berlin. Schien dasselbe auch, beim ersten Auftreten des jungen Künstlers, im Allegro des Ebur-Concerts (Nr. 11) von Spohr noch etwas besagen zu sein, so rehabilitirte es sich schon im folgenden Adagio aufs Glänzendste und vollendete seine künstlerische Steigerung im letzten Satz. Bekundete Hr. Peermann in der Ausführung dieser Composition einen schönen, die Seele des Zuhörers ansprechenden, wenn auch noch nicht ganz vollkräftigen großen Ton, so wie sinnige Auffassung des Inhalts, welchen er im Adagio mit tiefer Empfindung, im letzten Allegro aber mit feurigem, jugendlichem Schwunge interpretirte, so brachte er in Bieugtempo'schen Variationen seine bedeutende technische Gewandtheit zur vollen Geltung. Wir dürfen daher Hrn. Hugo Peermann als einen außerordentlich begabten Violinkünstler begrüßen. Die höchst rege Anerkennung von Seiten der Zuhörer, so wie das jedesmalige Hervorruf waren dies Mal vollkommen am Plage.

Die Erste Abend-Unterhaltung für Kammermusik, welche am 8. Nov. im Saale des Gewandhauses stattfand, eröffneten die HH. Concert-M. David, Müntgen, Herrmann und Luebel mit einem Quartett für Streichinstrumente (Gdur) von Haydn, worauf dieselben im Vereine noch mit Hrn. Hunger das Ddur Quintett von Mozart vortrugen. Der zweite Theil brachte uns das Beethoven'sche Trio in Ddur für Pianoforte, Violine und Violoncell, ausgeführt von den HH. Louis Brassin, David und Luebel. Wir freuten uns in den zwei ersten Werken über das höchst correcte (mit Ausnahme etwa eines schnell vorübergehenden Zufalls im Quintett) vollkommen schulgerechte und bis auf ein Jota vorchriftsmäßige Zu-

sammenspiel der Ausübenden, und bewunderten ihre Technik, sowie die effectvolle Feinheit der Schattirungen, und finden in dieser Hinsicht den allgemeinen Beifall gerecht, welcher nach jedem einzelnen Satze erfolgte. Dasselbe läßt sich auch vollkommen von der Ausführung des Beethoven'schen Trios sagen, in welchem vom Andante an sogar noch mehr Schwung fühlbar wurde. Der Vortrag des Hrn. Brassin bestätigte unser früheres Urtheil über das Clavierspiel desselben. Wir fanden, wie schon im zweiten Abonnement-Concert, reinen, weichen Anschlag, große Leichtigkeit und brillante Fingervolubilität. Der Ausdruck, durch welchen das Tonbild charakterisirt wurde, entsprach durchgehend einer schulgerechten Ausführung der angebeuteten Vortragsangaben. Im Andante machte sich außerdem noch eine gewisse eigene Wärme, so wie im Finale größere innere Erregtheit bemerkbar. Die Vortragenden wurden mit großem wohlverdientem Applaus beehrt. —

v. A.

Das seit ungefähr einem Jahre hier bestehende Musik-Institut des Hrn. Hermann Kessler trat am 4. November mit einer Prüfung seiner Zöglinge zum ersten Male in die Oeffentlichkeit. Man muß an und für sich schon an eine Prüfung mit einem milderen Urtheile herantreten, so war dies hier um so mehr durch das kurze Bestehen des Instituts bedingt, und von diesem Gesichtspuncte aus erschienen diese Leistungen namentlich nach technischer Seite hin schon befriedigender Art. Das Programm bot außer den Clavierconcerten in A dur von Mozart und in E dur von Beethoven, ein Capriccio von Herz, die sogenannte Böglein-Stude von Henckell, ein Duo von Groß für zwei Violoncelle ein Lied von Curschmann, Arien aus dem „Freischütz“ und „Figaro's Hochzeit“, sowie zum Schluß das Trombadour-Terzett aus „Johann von Paris“. Von allen diesen Vorträgen waren die Gesangsvorträge die vorzüglichsten, während die auf dem Pianoforte, und besonders die beiden Concerte von Mozart und Beethoven nachstanden, zu denen auch die Orchesterbegleitung kaum mittelmäßig zu nennen war, und die Violinspieler kaum befriedigen konnten. —

Berlin.

Im Victoria-Theater kam die „Lucia“ mit Adeline Patti und dem Pariser Tenoristen Raubin italienisch zur Aufführung. Sga. Patti gab ihre Partie in der von uns früher bezeichneten charakteristischen Eigenheit, so daß das Berliner Publicum sich unwillkürlich an der Gluth ihrer Begeisterung erwärmen und gleichsam aus sich selbst, mächtig Beifall spendend, heraustreten konnte. Anders Hr. Raubin. Er repräsentirte so recht eigentlich den fertigen Sänger. Das musikalischverständige Urtheil unseres Opern besuchenden Publicums rächte sich einmal begründet und gewaltig gegen die Reclame und Claque, welche für diesen Allerweltsänger ins Feld gerückt war, der die unnatürlich höchsten Honorarbedingungen bei seinen Gastspielen stellt. Das, was wir und jeder Künstler „Schule“ nennen, fehlt Hrn. Raubin insofern, als seine Gesangsleistungen nicht durchweg den Stempel der bewunderungswürdigen Vollkommenheit und Meisterschaft tragen. Will Hr. Raubin aber zu den ersten Sängern Deutschlands zählen, so muß er nicht nur die mezza voce tadellos zu verwerthen verstehen, sondern er hätte zeigen sollen, daß seine Stimme von imponirender Kraft und Fülle, elastischem Tone, Ausdruck, Färbung, dramatischer Auffassung sein könne. Alles dieses blieb er uns aber schuldig. Ja, es erschien uns Hrn. Raubin's Stimme sogar so, als wenn die Natur ihre Uebergewalt über die Fähigkeiten, welche sie verliehen, geltend zu machen begönne. — In Fidelio hörten wir als „Leonore“ das Ehrenmitglied unserer Hofbühne, Frau Röster, welche jetzt ihren Aufenthalt in der Kunstresidenz Weimar hat. Auch diese Aufführung war, wie alle früheren, ein neuer Triumph für die ausgezeichnete Künstlerin, in deren Lorbeerkränze diese Partie eines der schönsten Gedendblätter ist. Der Enthusiasmus und Beifall bei ausverkauftem Hause, war wahrhaft großartig. — Der 50jährige Gedendtag der großen Völkerschlacht bei Leipzig hat in Berlin zu vielen musika-

ischen Feierlichkeiten Veranlassung gegeben. Nicht nur, daß sämtliche Schulanstalten Berlins diese Feier durch Gesang, Musik und Rede begingen und am 18. October die neue städtische Turnhalle in der Prinzen Straße (88000 Thlr. kostend) mit Gesang und Musik eingeweiht und eine junge Eiche auf dem Turnhofe gepflanzt wurde; auch die Sängerschaft Berlins gab an diesem Tage in dem neu erbauten, mächtig großen Saale auf Tivoli ein Gesangsconcert, und die Singakademie führte Braun's phrasenhaft-jopsthumlich-spießbürgerlich-witzendes Te Deum und Handel's mächtig ergreifende, „Siegeschöre“ aus „Judas Maccabäus“ auf. Das schon früher von uns erwähnte Tongemälde Wieprecht's, „Die Leipziger Schlacht“ darstellend, entlud sich gewitterschwer in den vereinigten Räumen des Victoria-Theaters am 19. Abends. — Die H. von Bülow und R. Haseert werden auch in dieser Saison wieder ihre Soiréen mit ausschließlicher Claviermusik geben. Hr. Gustav Lange hat für seine Kammermusik-Soiréen Hr. F. Rehselt als Geiger und Verbündeten gewonnen. Die H. Ehrlich (Pianist), de Ahna (Violinist) und Espenhahn (Violoncellist) haben sich zu einem Trio vereinigt und werden im Laufe dieses Winters mehrere Soiréen veranstalten. Der musikalische Verein zum Besten der Evangelischen Gustav-Abolph-Stiftung wird auch in der bevorstehenden Concertsaison vier große Concerte mit den bewährtesten Kräften geben. Die Concertconcurrentz wird bedeutend werden.

Lh. Rode.

Breslau.

Aus meinen vorjährigen Correspondenzen kann sich Jeder zur Genüge herauslesen, daß das vor zwei Jahren errichtete Institut „Orchesterverein“ den Kern des hiesigen Musiklebens bildet. Als treffliches Thermometer zeigt es genau den Wärmegrad des Publicums, oder mit anderen Worten, den Gesundheitszustand des Körpers, der von Musik beseelt werden soll. Erwarte ich mit Bestimmtheit bei unge störtem Fortstreben des jungen Institutes in wenigen Jahren die dauernde Begründung eines frischen, blühenden Musiklebens in hiesiger Stadt, so steht ebenso fest, daß mit seinem Aufhören dieselben traurigen Zustände wiederkehren würden, welche zu seiner Gründung Veranlassung gaben. Doch, Gott sei Dank! ist zu dieser letzteren Befürchtung kein Grund vorhanden, da die Theilnahme des Publicums noch immer eine gesteigerte ist; ich berührte vielmehr diesen Punkt nur, um den Lesern klar zu machen, daß der „Orchesterverein“ das musikalische Breslau nicht nur um zwölf großartige Concerte bereichert hat, sondern nebenbei durch die Verhältnisse eine ganz besondere Bedeutung in sich trägt, und so möge man mich nicht im Stiche lassen, wenn ich oft und viel über das Wesen und die Leistungen des Institutes schreibe. —

Das erste der Concerte in dieser Saison fand am 12. October statt und da ich leider am Besuch verhindert war, so gebe ich nachfolgende kurze Besprechung meines Stellvertreters in der „Schlesischen Zeitung.“

Mit wahrer Freude erblickten wir beim Eintritt in den ungewöhnlich großen Concertsaal dieselbe Ueberfülle eines kunstgesinnten Publicums, welche den Productionen des Orchestervereins von Anfang an zu Theil geworden war und den erfreulichen Beweis lieferte, daß das junge Institut bereits festen Boden unter uns gewonnen hat. Und gleich die erste Nummer des Programms bewies, wie wohlbegründet und natürlich die Begeisterung unserer Kunstfreunde für diese musikalische Errungenschaft der letzten Jahre sich entwickelt hat. Beethoven's „Eroica“ eröffnete das Concert. Sie wurde von dem imposanten Orchester an der Hand seines begeisterten Dirigenten mit ebenso scrupulöser Genauigkeit im Detail, als Schwung und Energie in der Betonung wiedergegeben, und erfüllte die Hörer mit solcher Gewalt, daß die Stimmung des ganzen Abends unter der Herrschaft dieses ersten mächtigen Einbruchs blieb. Die Overture zum „Märchen von der schönen Melusine“ von Men delssohn wurde klar und zart aus-

geführt, und zum Schluß des Concerts erfrischte die Figaro-Overture Mozart's die Hörer mit ihrem Sprudel schäumender Melodien.

Als Solist des Abends trat Herr Concertmeister Lauterbach aus Dresden auf, ein Geiger, dem ein bedeutender Ruf voranging. Er trug das neunte Concert von Spohr und das Andante und Rondo aus dem 19. Concert von Kreutzer vor, und zeichnete sich durch Adel des Vortrags, vollendete Technik und einen weichen, gesangvollen Ton so sehr aus, daß der Beifall und Hervorruf des Publicums ein berechtigter war. Auch die Productionen des Orchesters wurden mit rauschendem Beifall aufgenommen.

Die zweite Aufführung am 26. October brachte die Overturen zu „König Lear“ von Verlioz und zum „Freischütz“ sowie eine Symphonie (Emoll) von Haydn. Mit Vergnügen bemerkte ich, daß trotz der vorzüglichen Wiedergabe der Symphonie und ihrer Stellung als eröffnende Nummer, das Publicum in nur geringem Grade angeregt wurde — ein rascher und entschiedener Fortschritt gegenüber der kaum verfloffenen Zeit, in welcher hiesigen Orts ein geradezu unnatürlicher Cultus mit den Werken dieses Altmeisters getrieben wurde. Wer nicht vermag im Geiste sich auf den Boden der damaligen Zeit zu versetzen und von diesem Standpunkte aus zu genießen, zeigt eine entschiedene Lücke in seiner musikalischen Bildung. Wer aber ohne diese geistige Zurückversetzung ein solches Werk begeistert aufnimmt, der beweist, daß die ganze fernere Entwicklung an ihm spurlos vorübergegangen ist, und stellt sich, unfreiwillig, in das verfloffene Jahrhundert zurück. Beim großen Publicum ist nun einmal ein objectives Betrachten, soweit dies überhaupt möglich, schwer — ja, fast gar nicht zu erzielen. Ein so finblich naives Werk, wie z. B. die gedachte Emoll Symphonie kann aber in unserer speculativen Zeit auf anderem Wege nicht Boden fassen, es sei denn, daß Heuchelei oder Lust am Ophrenkigel Vorschub leisten. Daß aber so unwürdige Elemente selbst in einer Hörerzahl von mehr als 1000 Personen nicht zur Geltung kamen, bewies die tüchle Aufnahme der Composition und war Ursache meiner vorhin ausgesprochenen Freude. Dagegen wurde die Lear-Overture mit rauschendem Beifall aufgenommen, und wahrlich, man hätte jede Hoffnung aufgeben müssen, wäre dem nicht so gewesen. Das großartige Werk kam in solcher Vollendung zur Geltung, daß ich dessen Wiedergabe zu den vorzüglichsten Leistungen zählen kann, welche Herr Dr. Damrosch und sein treffliches Orchester seit Bestehen des „Orchestervereins“ geboten haben. Auch die Weber'sche Overture wurde sehr brav executirt. —

Den Solovortrag vertrat Frau Ingeborg von Bronsart, Sopranistin J. M. der Königin von Hannover. Die Künstlerin spielte ein Clavierconcert (Fdur) eigener Composition, Gavotte von Bach, Notturmo (Op. 27 No. 2) von Chopin und Rhapsodie für Clavier und Orchester von Liszt. — Wie die Clavierpielerin streng das allein künstlerische Princip der, frei von allem fremden Beigeschmack, sich nur an die Meinung des Componisten schmiegenden Uebermittlung der Tonrichtungen befolgt, so verwendet auch die Componistin das ihr zu Gebote stehende Material in edelster Weise, Alles verbannend, was im Mindesten effecthaschend, virtuosenhaft oder gar trivial erscheint. Wie im klarsten Krystall spiegelt sich in diesem Erstlingewerk die künstlerische Individualität der jugendlichen Componistin — ein erfreuendes, sympathisch berührendes Bild. Aber nicht nur richtiges Gefühl läßt die Künstlerin überall blicken, sie zeigt auch daß sie, und zwar viel, gelernt habe. Nirgendwo tritt uns Dilettantenhaftes entgegen; die Mittel sind verständnißvoll gewählt und verwendet. Kleine Aussetzungen, so z. B. eine hier und da etwas starke Instrumentirung, verschwinden unter dem großen Eindrucke, den die gesammte Composition hinterläßt. — Nicht nur um ein schönes Werk ist die Clavierliteratur und dadurch das nicht reichhaltige Repertoire der Virtuosen dieses Instrumentes bereichert; mehr noch ist die Aussicht

werth, die sich auf die fernere Productivität der Künstlerin eröffnet hat. — Die technische Seite des Klavierspiels der Frau von Bronsart ist in höchst vollkommener Weise entwickelt, und stellt die Dame auch in dieser Beziehung unter die ersten Meister ihres Instrumentes. Und so war es denn auch natürlich, daß sich das Publicum an dem harmonischen Zusammenwirken aller dieser trefflichen Eigenschaften begeisterte, und namentlich das Spiel der zündenden Liszt'schen Rhapsodie mit einem Beifallssturm besahnte, der kaum enden zu wollen schien. So hat sich die treffliche Künstlerin, deren Namen vielleicht nur im engsten musikalischen Kreise unserer Stadt gekannt war, in wenigen Stunden die Sympathien einer so großen Zuhörerschaft erobert, welche sie von nun an immer als lieben Gast willkommen heißen wird.

— Eugen von Blum. —
Florenz.

Am 11. October trug Theodor Ritter, in der zehnten Matinée der Quartett-Gesellschaft mit Unterstützung der hiesigen Musik-Professoren Gioachini und Scholci, das C-moll-Trio (Op. 66) von Mendelssohn, (wiewol außerdem noch allein das Rondeau brillant (in Es) von E. M. v. Weber vor, und erndtete randschenden, anhaltenden Beifall. Gleichen Erfolg hatte er schon am 4. desselben Monats in einem Concerte unserer Philharmonischen Gesellschaft mit einer eigenen Composition „Iveloce“ erzielt. In letzterem Concerte theilte sich auch der Sänger-Veteran „il celebre Cavaliere“ Tamburini durch Arien aus „Sonnambula“ und „Maometto“. — Auf dem Pergola-Theater ist im verwichenen Monate Gounod's „Faust“ mit immensem Erfolge gegeben worden.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Richard Wagner gab am 5. November in Prag ein eigenes Concert. Bei seinem Erscheinen am Pulte erhob die Versammlung einen einstimmigen, jubelnden Zuruf der Begeisterung, und Orchesterdirector, Professor Milbner, überreichte dem Meister einen Lorbeerkranz. Das Programm schloß sich diesmal mit Tact an das, was sich von Wagner's erstem Concerte im Februar d. J. her der Erinnerung am sprechendsten eingeprägt hatte. Zu Gehör kam die Einleitung zu „Lohengrin“, das Vorspiel, der Einzug der Sänger und Pogner's Rede aus den „Meistersingern“, Sünde aus der „Walküre“, wovon der Walkürenritt da capo verlangt wurde, die Einleitung zu „Tristan und Isolde“, an die diesmal der Schluß der Oper „Die Verklärung der Liebenden“ geknüpft war — Abends zuvor, bei der Vorstellung des „Holländer“, wurde der Componist stürmisch gerufen.

— S. Litoff trat kürzlich in Paris in einem Concerte zum Besten der Armen mit eigenen Compositionen auf.

— Frau Kapp-Young, die gegenwärtig in Wien gastirt, verlor daselbst ihre Mutter durch den Tod, in Folge dessen ihr Gastspiel auf unbestimmte Zeit ausgesetzt bleibt.

— Der Pianist Ernst Pauer aus London soll mit dem Plane umgehen, in Wien nächstens drei historische Clavierconcerte zu geben.

— Frä. Pauline Lucca ist für die Königl. Oper in Berlin mit lebenslänglichem Contract gewonnen worden. Sieben Monate muß dieselbe singen, während fünf Monate ihr zur Disposition gestellt sind.

— Carl Taubig giebt im Januar und Februar drei Soirées für Claviermusik in Wien.

— Louis Brassin und Aug. Rämpel concertirten am 4. November in Gotha. Ersterer trug von Moscheles „Hommage à Handel“ mit seinem Bruder Leopold, ferner von E. Bach und G. A. Handel Suite und Variationen und eigene Compositionen, letzterer das Concert von Mendelssohn und Sünde von Spohr vor. Als Schlußnummer gaben beide Concertgeber die Kreuzersonate von Beethoven.

— S. v. Bronsart gab am 3. November sein erstes Abonnementconcert in Dresden. An Orchesterwerken kamen Verlioz' Ouverture zu „Benvenuto Cellini“ und Beethoven's Adur-Symphonie zu Gehör. Frau von Bronsart spielte das C-moll Concert von Chopin. Außerdem wirkte Frau Bachmann-Wagner durch den Vortrag einer Scene und Arie aus „Orpheus“ von Gluck, der Partie Wolfram's („Blid ich umher“) aus dem „Tannhäuser“ und von Liedern von Schumann und Schubert mit. Daselbst gab auch S. v. Blalow am 6. seine erste Soirée mit großem Beifall, der namentlich bei den Compositionen von Liszt ein gesteigertes war.

— August Buhl in Frankfurt a. M. kündigt einen Cyclus von Vorträgen Beethoven'scher Sonaten an. Dieselben werden 18 Sonaten umfassen, und in seiner Wohnung stattfinden. Vorläufig sind dafür sechs Abende bestimmt und das Programm wie folgt vertheilt: Am ersten Abende die Sonaten Adur Op. 2 Nr. 2, in Esdur Op. 2 Nr. 3, in Esdur Op. 7; am zweiten: die in Ddur Op. 10 Nr. 3, in Esdur Op. 22, in Esdur Op. 27 Nr. 1; am dritten: in Ddur Op. 28, in Esdur Op. 31 Nr. 1, in Dmoll Op. 31 Nr. 2; am vierten: in Esdur Op. 31 Nr. 3, in Esdur Op. 53, in Fmoll Op. 57; am fünften: „Les Adieux“, in Esdur Op. 81, in Adur Op. 101, in Esdur Op. 106 und am sechsten: in Esdur Op. 109, in Asdur Op. 110 und C-moll Op. 111. — Außerdem wird derselbe im Laufe dieses Winters einige Soirées veranstalten, in denen nur (neuere) Compositionen lebender Tonsetzer zur Aufführung kommen sollen.

Musikfeste, Aufführungen.

— Im Laufe dieses Winters wird die Großherzogl. Capelle in Karlsruhe sechs Abonnementconcerte veranstalten, in denen von großen Orchesterwerken vorläufig folgende zur Aufführung bestimmt sind: Symphonie (Ddur) von J. Haydn, Pastoralsymphonie von Beethoven, Festouvertüre von Meyerbeer, Suite (Dmoll) von F. Pacner, Curpantben-Ouverture von Weber, „Les Préludes“ von F. Liszt, Ballade: „Des Sängers Glück“ für Orchester von S. v. Blalow, zweite Symphonie von Beethoven; Symphonie (Ddur) von Mozart, Concertouvertüre von F. B. Kalliwoda, Amoll-Symphonie von Mendelssohn; Symphonie von Raff, Liebescene und Fee Mab aus „Romeo und Julie“ von Verlioz, Concertouvertüre von Rubinstein und die „Eroica“ von Beethoven.

— Der Ren-Weimar-Berein in Weimar brachte in einer Soirée am 3. November folgende musikalische Vorstellungen: „Orpheus“ symphonische Dichtung von Liszt, zwei Lieder von Stör und Lassen (Fr. v. Milbe) „Coreley“ von Liszt, (Frau v. Milbe) Duett aus „Beatrice und Benedict“ von Verlioz (Frau Bobolski und Frau Schmidt), Phantasie über Motive aus „Curpantben“ von G. Schumann, Liszt's „Leonore“ (Frä. Knauß), Scene aus „Tristan und Isolde“ (2. Act) von Wagner und Schiller's „Punschlied“ von Lassen.

— Zur Gedächtnißfeier Mendelssohn's am 4. November brachte das Concert des Musikvereins in Znaïm unter der Leitung des städtischen Capellmeisters Heinrich Fiby folgende Werke Mendelssohn's zur Aufführung: Symphonie in Adur, Terzett aus dem Liederstücke: „Die Heimkehr aus der Fremde“, Violinconcert (erster Satz), Recitativ und Chöre aus „Christus“ und Ouverture zu „Ruy-Blas“. — Außerdem liegt uns noch das Programm eines Concertes desselben Vereins vom 16. Mai d. J. vor, das von gutem Streben Zeugniß giebt. Dasselbe besteht aus folgenden Nummern: Symphonie in D von J. Haydn, „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von Beethoven, Terzett aus dem „Freischütz“ von Weber, Kriegsmarsch aus „Athalia“ von Mendelssohn, zwei Männerchöre von B. C. Becker und C. E. Fischer und Einzugsmarsch aus dem „Tannhäuser“ von Wagner.

— Unter der Direction des Musikdirector Paul Fischer fand am 31. October im Stadttheater zu Zittau ein Concert zum Besten des Gymnasialchores statt. Zur Aufführung gelangten: Festouvertüre „Ein feste Burg“ von D. Nicolai, Ouverture zu „Iphigenie in Aulis“ von Gluck mit dem Wagner'schen Schluß und „Oedipus in Colonos“ von Sophocles und Mendelssohn.

— Die Singakademie in Chemnitz wird unter Th. Schneider's Leitung in dieser Saison Haydn's „Schöpfung“, Schumann's „Festouvertüre“ mit Gesang (Op. 123) und der „Rose Pilgerfahrt“, Chor aus „Brianne de Provence“ von Cherubini, die „Ruinen von Athen“ und Mendelssohn's 117. Psalm zur Aufführung bringen.

— In Meissen haben die Abonnementconcerte unter Musikdirector Hartmann's Leitung am 4. Novbr. ihren Anfang genommen, und kam im ersten u. A. die Oberon-Ouverture, „der Gesang der Geister

über den Bassern" von F. Giller, und „Frühlingsbotschaft" von Sade zu Gehör.

Handel's „Messias" soll am 26. Novbr. in der Michaeliskirche zu Hamburg unter Direction des Hrn. Deppa zur Ausführung gelangen. Die Sollen werden durch Frl. Tietjens, Frau Joachim, die Hs. Brunner und Stockhausen ausgeführt.

Dasselbst fand auch am 8. Novbr. die zweite Soiree für Kammermusik von Stockhausen und C. Rose statt. Zu Gehör kamen: Quartett (Obur) von Haydn, zwei schottische Volkslieder mit Begleitung von Pianoforte, Violine und Violoncello von Beethoven, Trio (Obur) von Rubinstein, Ballade des Harpners aus „Wilhelm Meister" von Schumann und das C-moll Quartett von Beethoven.

In Altona bereitet die Singakademie zum 17. November C. Kretschke's „Beflagel" zur Aufführung vor. Der Componist wird sein Werk selbst dirigiren.

Das dritte Museumsconcert in Frankfurt a. M. am 8. Novbr. brachte folgendes Programm: Suite (C-moll) von Fr. Tschner, „Arie aus Joseph" von Mosul (Fr. Bodu Vorhers vom großherzogl. Hoftheater in Wiesbaden), Concertante für Violine und Viola von Mozart, Arie aus der „Entführung" („Wenn der Freude Thränen fließen etc.") Phantasie für Violine von Schumann, Lieder von Schubert und Schumann und Augblas-Ouverture von Mendelssohn.

Sellmesberger hat seine Quartettsoiree am 8. November in Wien begonnen. Das Programm brachte u. A. ein ungebrachtes Quartett von Fr. Schubert, ein Clavierquartett von Julius Zellner, eine Suite von C. Goldmark, vorgetragen von Frl. Bettelheim und das Sextett von Brahms.

Dasselbst feierte der kaufmännische Gesangsverein am 8. November sein Stiftungsfest durch ein solennes Hochamt in der Augustinerkirche, bei welcher Gelegenheit eine Messe in F für Männerchor mit Begleitung von Blechinstrumenten von C. Sechter und ein Offertorium vom Chormeister Gottardt zur Ausführung gelangten.

Neue und neuereinsudirte Opern.

Eine der nächsten Novitäten im Berliner Opernhause wird „Bineta" von Richard W. R. sein. Diese Oper soll wie man versichert, im Ganzen ein nicht unbedeutendes Werk sein und für die schöpferisch-musikalische Begabung des Componisten sprechen.

Balfe soll wieder eine neue Oper: „Der Wahlspruch des Herzogs" vollendet haben.

Eine Privatbesuche aus Paris meldet, daß Berlioz's lang ersehnte Oper: „Die Trojaner" endlich am 4. d. M. mit großem Triumph über die Bretter gegangen ist.

Auszeichnungen, Beförderungen.

Der Tenorist Manuel Carrion hat von dem Groß-

Herzog von Hessen-Darmstadt die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Vermischtes.

In Leipzig hat sich am 1. November ein Sängerbund constituirt, der aus 26 Vereinen der Umgegend besteht. Zweck dieses Bundes ist: „Die erweiterte Pflege des Männerchorgesanges, Anschluß an den allgemeinen deutschen Sängerbund, von Zeit zu Zeit stattfindendes Abhaltung eines Sängersfests". Es wäre sehr zu wünschen, daß dieser Bund in besserer Weise sich der Pflege des Männergesanges, als dies bei anderen vergleichenden Bünden der Fall ist, unterziehen möchte, und mehr dem Edlen, Guten, als dem Trivialen, Gemeinen nachstrebte.

Die Belgische Akademie der schönen Künste hat die kritische Biographie G. R. zur Preisbewerbung ausgeschrieben. Der Preis beträgt 600 Franken. Einreichungstermin Ende Mai 1864.

Capellmeister Costa in London soll an einem Oratorium: „Ramana" für das nächste Musikfest in Birmingham arbeiten.

Die „Musical Review" in New-York widmet dem verstorbenen H. A. Wollenhaupt einen Nachruf in sehr warmen Worten. Wir entnehmen daraus noch, daß Wollenhaupt am 27. Sept. 1827 geboren ist, als Nachtrag unserer neulich schon mitgetheilten Notiz.

Die D. Allg. Z. schreibt über H. v. Bülow's erste Soiree in Leipzig: „Es ist eine angreifende Aufgabe, fast dreißig Stunden lang Solo-Clavierpiel anzuhören, möge es noch so vortrefflich sein. Sie würde aber sehr erleichtert werden, wenn der Concertgeber durch warmen Vortrag und äußerliche Zeichen wenigstens einiger Selbstheilnahme für das Repertoire seine Zuhörer zu fesseln wüßte. Dies ist bei Herrn von Bülow leider nicht der Fall. In seinem Spiel zeigt sich die größte Gleichgültigkeit, die vollkommenste Objectivität; nicht die erwünschte Objectivität, welche eine Gipfelung der auf der höchsten Stufe der Kunst angelangten Subjectivität ist, sondern im Gegentheil jene, die ein Widerhaken verächtlicher Kälte zu sein scheint." Im weiteren Verlauf wird nur eine „aus Unglaublichkeit grenzende Fertigkeit" anerkannt, die in dem Zuhörer das behagliche Gefühl der Sicherheit, der Unmöglichkeit des Mißlingens hervorruft. Solche Art der Kritik charakterisirt sich selbst am besten, so daß es nicht nöthig ist, noch weiter ein Wort hinzuzufügen, um sie zu kennzeichnen.

Ein anderes Leipziger Blatt „Der Adler" rühmt dagegen den „poesiereichen, innerlich warmen" Vortrag, namentlich bei den Compositionen von Mendelssohn, Moscheles, Kiel und Hummel, sagt demnach das directe Gegentheil von dem aus, was die D. Allg. Z. behauptet hatte. Selbstverständlich hat der „Adler" im vorliegenden Falle Recht.

Kritischer Anzeiger.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Ch. F. Lyberg, Op. 93. Bergeronnette, Caprice. Leipzig, F. Hofmeister. Pr. 17 1/2 Ngr.

Theodor Westen. Salon-Compositionen. Op. 247. Stühwülmchen. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 12 1/2 Sgr.

Salon-Compositionen. Op. 248. Mon Pavillon. Ebenfalls. Pr. 12 1/2 Sgr.

Alle drei Compositionen gehören zu den brillant-klingenden und für den Spieler dankbaren Bluetten der modernen Clavierliteratur. Auf tiefen, reichen Gehalt in solchen rechnen zu wollen, fällt wol Niemand ein.

Charles Gering, Op. 80. Rhapsodie. Intrade de Concert. Prag, Rudw. Fleischer. Pr. 10 Sgr.

Op. 82. Capriccio alla Tedesca. Ebenfalls. Pr. 10 Ngr.

Zwei recht hübsche, dankbare Clavierstücke, deren Inhalt auch zur

Gentlige sich als durchgeflutet bekundet, denn sie verlangen mehr als bloßes Virtuositentum zum Vortrage. Es sind recht angenehme Gaben für vorgeschrittene und denkende Clavierspieler.

J. W. Markant, Op. 84. Zwei Phantasiestücke. Prag, Rudw. Fleischer. Preis 15 Sgr.

Adolf Alanell u. A., Zwölf Lieder und Phantasien. Nr. 4, 8 und 9. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. jedes Heft à 10 Ngr.

Die zuletzt genannten Hefte enthalten Phantasien von G. Kochlich und zwar Op. 17 über Sade's „Leb' wohl, liebes Gretchen", Op. 18 über Haydn's „Oesterreich'sche Volkshymne" und Op. 19 über Kl. den's „Schlummerlied". Es sind recht hübsche und leicht eingerichtete Transcriptionen. (Nur klingt uns im Op. 17 auf S. 3 im ersten Tacte der vierten Zeile das eis, wenn auch nur als Durchgangsnote, dennoch zur Tonart A-moll nicht logisch-natürlich. Wir bemerken dies namentlich, weil eben die Logik in der Combination von jüngeren Componisten, bei dem sonst ganz üblichen Nachstreben in der Emancipation der veralteten Harmonik, zum öfteren nicht genug beobachtet wird). Markant's Phantasiestücke sind sinnig-melodisch, brillant mit Decenz und daher leicht und dankbar in der Ausführung. Ueberhaupt können wir diese vier Hefte zu Salonvorträgen mit gutem Gewissen empfehlen.

Literarische Anzeigen.

Soeben erschien bei Gustav Heinze in Leipzig:

Instrumentationslehre

von

Hector Berlioz.

Ein vollständiges Lehrbuch zur Erlangung der Kenntniss aller Instrumente und deren Anwendung, nebst einer Anleitung zur Behandlung und Direction des Orchesters.

Mit 600 Notenbeispielen

theils in den Text gedruckt, theils auf 70 Tafeln enthalten.

Autorisirte deutsche Ausgabe

von

Alfred Dörffel.

Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

Das genannte Werk, bereits früher in einer deutschen Ausgabe erschienen, wegen zu grosser Kostspieligkeit aber nur einem sehr kleinen Theile des Publicums zugänglich, — war seit Jahren gänzlich vergriffen, und seine Anschaffung daher in letzter Zeit selbst dem Bemittelten unmöglich. Dieser Umstand, so wie die ausserordentliche Bedeutung des Buches (es ist beiläufig gesagt das einzig existirende in dieser Art) haben die Verlagshandlung nach vorausgegangenem Wunsche seitens des Autors bewogen, die obige neue Ausgabe zu veranstalten. — Dabei ist die Verlagshandlung bedacht gewesen, die Uebersetzung durch einen bekannten tüchtigen Musiker besorgen zu lassen und, neben der elegantesten Ausstattung des Buches, den Preis denselben so beispieillos billig zu stellen, dass Jedermann die Möglichkeit des Ankaufs geboten ist.

Die Berühmtheit, welche die Berlioz'sche Instrumentationslehre schon durch Erscheinen der frühern Ausgabe erlangt hat, machen es unnöthig, darüber Empfehlendes dem Unternehmen hinzuzufügen.

Die vielen Beispiele, welche theils in den Text gedruckt, theils auf den beigegebenen Tafeln enthalten sind, machen das Buch auch für den Selbstunterricht vollkommen brauchbar.

So eben erschien und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Zur Tonkunst.

Abhandlungen

von

Ernst Otto Lindner.

Inhalt: I. Die Entstehung der Oper. — II. Ritter Vittorio Loreto. — III. Gay's Bettleroper. — IV. Biedermann und Bach. — V. Johann Sebastian Bach's Werke. — VI. Ueber künstlerische Weltanschauung. — Anhang. Nachträge zur ersten stehenden deutschen Oper.

Gr. 8. VIII. 378 Seiten mit Noten-Bellage. Geh. 1 Thlr. 28 Sgr.

Früher erschien:

Ehlert, Louis, Briefe über Musik an eine Freundin. 27 Sgr.

Kullak, Dr. A., Die Aesthetik des Clavierspiels. 2 1/2 Thlr.

Reissmann, A., Von Bach bis Wagner. Zur Geschichte der Musik. 27 Sgr.

Berlin, October 1863.

I. Guttentag.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Violin-Schule

von

Ferdinand David.

Cartonnirt. Preis 6 Thlr.

Dieses lang erwartete Werk des berühmten Lehrers, welches sogleich am Conservatorium der Musik in Leipzig eingeführt worden ist, wird allen Lehrern und Schülern des Violin-Unterrichts angelegentlichst empfohlen.

Für Piano und Violine.

Verlag von F. E. C. Leuckart in Breslau.

Joseph Haydn, Zwölf Symphonien

für Pianoforte u. Violine bearb. von Georg Vierling
à 1 Thlr. 10 Sgr.

W. A. Mozart, Zwölf Symphonien

für Pianoforte u. Violine bearbeitet von Heinr. Gottwald.

Bisher erschienen Nr. 1—7 à 1 Thlr. 10 Sgr.

W. A. Mozart's Streich-Quintette

für Pianoforte und Violine bearbeitet von Georg Vierling.

Bisher erschienen:

Nr. 1 in C moll 1 Thlr. 10 Sgr. Nr. 2 in C dur
2 Thlr. 2 1/2 Sgr.

(Wird fortgesetzt.)

Diese Bearbeitungen sind eine höchst werthvolle Bereicherung der Violin-Literatur. Die Symphonien von Haydn und Mozart wie die berühmten Mozart'schen Streich-Quintette erscheinen hier in Duo's umgeformt, die sich in jeder Hinsicht mit den besten Original-Compositionen dieser Gattung messen dürfen.

Soeben erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Reichmann, J. O., Musikalisches Jugend-Brevier. Eine Anthologie von 270 Tonstücken für das Pianoforte zu zwei und vier Händen bearbeitet und in fortschreitender Stufenfolge geordnet.

Erste Abtheilung: 50 deutsche Volks-Kinderlieder. Op. 40. Heft 1—4. à 20 Sgr.

Zweite Abtheilung: Spaziergänge durch den deutschen Volksliederwald. Vierhändig. Op. 41. Heft 1—4. à 25 Sgr.

Dritte Abtheilung: Instructive Gänge durch den deutschen Volksliederwald. Op. 42. Heft 1—4. à 20 Sgr.

Vierte Abtheilung: 24 Fantasiestücke über deutsche Volksmelodien. Op. 43. Heft 1—4. à 25 Sgr.

Fünfte Abtheilung: Instructive Gänge durch die Compositionen von Haydn, Mozart und Beethoven. Heft 1 und 2. à 22 1/2 Sgr.

Hempel, R., Op. 3. Zwei Duette (Frühlingslust, Frühling in der Heimath) für Sopran und Alt oder Tenor und Bass mit Begleitung des Pianoforte. à 15 Sgr.

Wollensborn, E., Op. 86. Gratulationspolka für Pft. à 5 Sgr.

, Op. 88. Liebesgrüsse. Walzer für Pft. à 12 1/2 Sgr.

Cassel im November 1863.

Carl Luckhardt.

Demnächst erscheint in meinem Verlage:

W. A. Mozart's Streich-Quintette

für Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet

von

Robert Franz.

Nr. 2. Cdur. Pr. 2 Thlr. 10 Ngr.

Halle.

Heinrich Karmstedt.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. F. Kahnt in Leipzig.

- Appel, K.**, Op. 22. Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. (Nr. 1. Minnelied: „Es giebt wohl manches“ von *Seibel*. (Sang und Klang Nr. 18) — 5
- Idem Nr. 2. „Wo weilest du?“ „Es winken mild“ von *A. Kahlert*. (Sang u. Klang Nr. 19) — 5
- Idem Nr. 3. „Wie gerne dir zu Füßen“ von *Graf von Strachwitz*. (Sang und Klang Nr. 20) — 5
- Op. 24. Tragische Geschichte: „'s war Einer, dem's zu Herzen ging“ von *A. v. Chamisso*. Für vierst. Männerchor. Partitur und Stimmen — 12 $\frac{1}{2}$
- Baumfelder, Op. 32.** Der Frühling kommt! Clavierstück. Neue Ausgabe. — 15
- Baumfelder, Fr.**, Op. 30. Jugend-Album. 40 kleine Stücke am Pianoforte zu spielen. Complet in einem Bande 2 15
- Baumfelder, F.**, Op. 90. Etude mélodique pour Piano — 12 $\frac{1}{2}$
- Becker, V. E.**, Fahnenlied („Von Freiheit singt u. klingt es hehr“) des allgemeinen deutschen Sängerbundes. Dichtung von *Müller von der Werra*. Partitur und Stimmen — 10
- Bendel, F.**, Op. 49. Souvenir de Tyrol. Idylle pour Piano As. — 12 $\frac{1}{2}$
- Op. 51. Souvenir de Prague. Polka de Concert pour Piano Es. — 17 $\frac{1}{2}$
- Op. 52. L'Idéal d'amour. Mélodie pour Piano — 27 $\frac{1}{2}$
- Berlyn, A.**, Op. 124. Mysterien der Liebe: „O Heil dir, Seele“. Lied für eine Singstimme mit Pianoforte — 17 $\frac{1}{2}$
- Op. 136. Zwei vierstimmige Männergesänge. (Nr. 1. „Was ist Glück?“ Nr. 2. Trinklied vom Main: „Und wär der Main“) Partitur und Stimmen — 17 $\frac{1}{2}$
- Op. 141. Die Liebe: „Ohne Liebe, ohne Liebe“. Ein launiger Gesang für vier Männerstimmen (Soli und Chor). Part. u. St. 1 —

- Berlyn, A.**, Op. 149. Punschlied für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen — 25
- Biehl, A. A.**, Op. 4. Die Nacht. Gedicht von *Tieck*, für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte — 7 $\frac{1}{2}$
- Op. 6. Festaufzug. (Gr. March héroïque). Für das Pianoforte — 12 $\frac{1}{2}$
- Brauer, Fr.**, Op. 14. Jugendfreuden. 6 Sonatinen für das Pianoforte zu vier Händen. (Die Primo-Partie im Umfange von 5 Noten bei stillstehender Hand.) Nr. 1. in C — 12 $\frac{1}{2}$
- Idem Nr. 2. in G — 12 $\frac{1}{2}$
- Idem Nr. 3. in A — 12 $\frac{1}{2}$
- Idem Nr. 4. in F — 12 $\frac{1}{2}$
- Idem Nr. 5. in D — 12 $\frac{1}{2}$
- Idem Nr. 6. in Em. — 15
- Brunner, C. T.**, Op. 386. Die Schule der Geläufigkeit. Kleine melodische Uebungsstücke in progressiver Fortschreitung für das Pianoforte. Heft I, II, III u. IV à — 15
- Bülow, H. von**, Op. 15. Fünf Gedichte von *Richard Pohl*. Für vier Stimmen (Sopran, Alt, Tenor u. Bass). (Nr. 1. Am Strande. „Die Wellen flüstern“. Nr. 2. Regenbogen. „Sängerliebe kommt gezogen“. Nr. 3. Wanderziel: „Halt! Wo hinaus?“ Nr. 4. Ewige Sehnsucht: „Der Lenz zieht ein“. Nr. 5. Seelentrost: „Gräm' dich nur nicht“. Partitur und Stimmen 1 7 $\frac{1}{2}$
- Dieth, F.**, Gut Heil! Turner-Fest-Marsch für das dritte deutsche Turnfest in Leipzig, über das Lied: „Auf ihr Brüder laßt uns walten“ von *Stunz*. Für das Pianoforte — 5
- Denselben für Orchester (Copie) 1 —
- Denselben für Harmoniemusik (do.) 1 —
- Dorn, A.**, Trois Mélodies arabes variées pour Piano
- Nr. 1. Op. 20 — 12 $\frac{1}{2}$
- Idem Nr. 2. Op. 21 — 10
- Idem Nr. 3. Op. 22 — 10
- Op. 23. Au Bord du Nil. Etude de Salon pour Piano F. — 17 $\frac{1}{2}$
- Ecker, C.**, Op. 8. Sechs Lieder für Männerchor. Heft 1. (Nr. 1. Gebet: „Herr, den ich tief empfunden, von *Geibel*. Nr. 2. Ständchen der Friedensboten: „Schlaf ein, mein Liebchen“ von *r. Eichendorff*. Nr. 3. Donuil d'bus Kriegsgesang“ nach *Scott*). Partitur und Stimmen 1 5
- Idem Heft 2. (Nr. 4. Maiwanderung: „Im Freien, drauss' im Freien“ von *J. Vogl*. Nr. 5. Cantores amant humores: „Gut Sänger und ein Organist von *Hans Sachs*. Nr. 6. Lob der Musica: „O Musica! liebe Kunst“. Altddeutsch). Partitur und Stimmen 1 5
- Elssig, E.**, Anna-Minna-Polka für das Pianoforte. — 5

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Petitzeile 1 Rgr.
Abonnement nehmen alle Buchhändler, Buch-
Verleger und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Vertheilung: Buch- & Musikh. (W. Bohn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Augé in Prag.
Schubert Aug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 21.

Neunundfünfzigster Band.

D. Weidmann & Comp. in New York.
J. Schottensack in Wien.
Kud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Krosch in Philadelphia.

Inhalt: Dr. R. E. Schneider: 1) Das musikalische Lied in geschichtlicher Ent-
wicklung. 2) Zur Periodisirung der Musikgeschichte, ein Beitrag. Von E.
Schelle. (Fortsetzung.) — Correspondenz. (Dresden, Berlin, Wien, Königsberg.)
— Kleine Zeitung (Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

Musikgeschichte.

Dr. R. E. Schneider: 1) Das musikalische Lied in geschichtlicher
Entwicklung, 2) Zur Periodisirung der Musikgeschichte, ein
Beitrag. Leipzig. Breitkopf und Härtel. 1863.

Von

E. Schelle.
(Fortsetzung.)

Nichten wir also den Blick auf die schöne Kunigunde selbst
ich meine „das Lied in geschichtlicher Entwicklung“. —

Man schreibt nie besser, als wenn man über den zu be-
handelnden Gegenstand im Unklaren ist: das ist ein allbekann-
ter und allbeliebter Pariser Journalistengrundsatz. Jedermann
wird mir zugestehen, daß er einen großen praktischen Werth
hat; denn es ist doch in der That weit gescheider, sich flugs
aufs geflügelte Ross der Hypothese zu schwingen und lustig in
dem blauen Aether der Phantasie umher zu volstigiren, als sich
auf dem Geröll der historischen Thatfachen die Beine wund zu
laufen, wobei man noch dazu sorgfältig jedes Gestein unter-
suchen muß, ob es auch sicher und fest sei. Freilich sind solche
Hypothesen-Theorien eigentlich nur Chateaux en Espagne, auf
deutsch: Lustschlösser, die weder Rechte noch Renten abwerfen,
allein dafür auch idealer und schöner aussehen, und darum will
ich gern meine höchste Bewunderung der Theorie zollen, welche
der Verfasser über die hebräische Musik aufstellt, über den
Schacher, welchen Juden und Griechen gegenseitig mit Melo-
dien getrieben haben. Wie fein und gründlich ist hier ein gan-
zes System bis ins kleinste Detail ausgeführt und zwar ohne
alle historischen Vorlagen, da nach dem ausdrücklichen Geständ-
niß des Verfassers die vorhandenen Ueberreste hebräischer Me-
lodien nicht nur keine Originalzeugnisse sind, ja nicht einmal
auch nur ein annäherndes Bild von altjüdischem Gesange geben!
(S. 72.) Das heißt doch Kunst! Wahrlich, soweit ist noch kein
französischer Journalist in der Kühnheit gegangen und selbst
der kühnste der musikalischen Lustschiffer, Dr. Fétis, hätte sich
wohlweislich vor einem ähnlichen Bekenntniß, wenn er eine
Theorie aufstellte.

Da ich leider an Mangel hinreichender Phantasie stets auf
den festen geschichtlichen Boden angewiesen bin, so übergehe
ich den ganzen Abschnitt des vordrhistlichen Liedes und wende
mich lieber zu dem „selbstständigen Auftreten des Liedes auf dem
Hintergrunde des christlichen Volks- und Kirchengesanges“, wo
ich festen, und zwar sehr festen Grund finde.

Die christliche Kirche bildet den Schooß der mittelalterli-
chen Cultur, Kunst und Wissenschaft, namentlich aber ist die
Musik die selbstständigste und eigenthümlichste Hervorbringung
des katholisch-kirchlichen Geistes, zu der das Alterthum nur
wenige und elementarische Vorlagen geliefert hat. Der Kir-
chengesang erweist sich daher als die natürliche Folge für die Be-
urtheilung und Entwicklung der mittelalterlichen musikalischen
Production, selbst der naturwüchsigsten Volksweisen, so wenig
auch diese auf dem kirchlichen Kunstboden erwachsen sein mögen.
So stellt auch der Verfasser, nachdem er die Bedeutung der
christlichen Anschauung für die Kunst, — wohl gemerkt, auf
seine Weise, — entwickelt hat, ein Bild des alten Kirchen-
gesanges auf.

Ueber den Vorwurf zu großer Productivität dürfen sich
übrigens die Kirche und das erste christliche Zeitalter bei Hrn.
Dr. Schneider keineswegs beklagen. Im Grunde haben sie
in der Musik nichts geschaffen, denn die „Gesangsmelodie war
während des Mittelalters noch keine seelisch erzeugte, aus der
Tiefe der Empfindung geschöpfte Textreproduction“, sondern
„ähnlich, wie bei den Alten, mehr bloße Tonreihe in streng
arithmetischer Succession, eine Folge einfacher Secundenschritte“
— beiläufig ein sehr gründlicher Fehler, der beweist, daß dem
Verfasser die Theorie des damaligen Kirchengesanges eine terra
incognita ist, — „vor Allem aber war sie in die bestimmte
Grundtonart eingezwängt, ohne frei modulirende Ausweichung
in verwandte oder gar entlegene Tonarten“, — eine Behaup-
tung, die meine obige Meinung unterstützt. Dies Alles ist je-
doch nur eine Consequenz und erweiterte Anwendung der grie-
chischen Praxis, kein neues Princip. Ebenso ist die rhythmisch
belebte Textreproduction der ambrosianischen Gesangsmethode
bereits in der figurativen Rhythmik des griechischen Gesanges
vorgebildet und von der Kirche, nur in erweitertem Maßstabe
durchgeführt worden, wonchen der „moralische, in lauter Ganz-
tönen sich fortschleppende Gleichschritt des gregorianischen
Gesanges“, obgleich der Zeit nach später fallend, wahrlich nicht
als Fortschritt erscheint. Nicht minder sind auch die bestimmten

Gattungen des Kirchengesanges, die Sequenzen, Psalmen, Antiphonen u. s. w. nur „eine Anwendung der griechischen Melodie auf die speciellen Cultusacte der Kirche und die metrischen Kirchentexte.“ (S. 110—111.) Man sieht, der griechische Gesang ist nicht allein das Fundament, sondern überhaupt die formale Basis des ganzen mittelalterlichen Kirchengesanges und dieser selbst nur die christliche Redaction jenes ersten.

Se non è vero, è ben trovato! — und wahrlich, erfunden ist diese Entwicklung mit einer Meisterschaft, welche auf die höchste Anerkennung Anspruch machen darf. Wie fein und willig schmiegt sich nicht diese Darstellung den Privatansichten des Verfassers von dem cultargeschichtlichen Einflusse der Kirche an, so daß man unwillkürlich an die Jesuitenmaxime: „der Zweck heiligt das Mittel“ erinnert wird. Jener plumpe Kirchenglaube erweist sich nun einmal überall als durchaus unfruchtbar; selbst zu dem Kirchengesange muß er sich auf die Schwelle der alten griechischen Musik setzen und Dank seinem bornirten Wesen, bleibt der mittelalterlichen Phantasie nur die bürre, schwerfällige Contrapunctstudie als die eigentliche Errungenschaft. Dagegen läßt sich freilich nichts einwenden, denn die Privatmeinung ist das unbestreibbare Recht eines Jeden; doch will ich die Gelegenheit benutzen, um den Verfasser auf den zweiten Theil des höchst gediegenen Werkes von Westphahl: „Die Metrik der Alten“ aufmerksam machen, wo er eine klare Anschauung von der alten griechischen Musik erhalten kann, so weit eine solche möglich ist. Damit aber der unerfahrene Leser den Abstand jener Darstellung von der nackten geschichtlichen Wahrheit ermessen könne, will ich nur kurz anführen, daß die Sequenzen zu einer Zeit in Aufnahme kamen, wo die Praxis der alten griechischen Musik schon längst aus der Erinnerung geschwunden war; daß ferner, mit Ausnahme einiger Hymnen, nur die antiphonische Singweise — ich wage nämlich die Voraussetzung, daß der Verfasser jene von der eigentlichen Antiphone zu unterscheiden vermag, — durch die Vermittelung der Arianer von Byzanz aus in die abendländische Kirche drang, ja daß sie selbst sogar kurz vor ihrer Uebersiedelung nach Italien ein Geschenk der Antiochenischen Kirche an die Griechen war. Nur ein einziges griechisches Element läßt sich mit Sicherheit in den Romen nachweisen, d. h. in den bestimmten, den tonalen Charakter bestimmenden Tonformeln oder Solseggien, welche einen wesentlichen Factor des damaligen Kirchengesanges abgaben, und selbst diese entfalteten schon zur Zeit Huchald's einen so eigenthümlichen mittelalterlichen Charakter, daß nur der griechische Name auf ihren hellenischen Ursprung hinweist. So sind auch in der That bei genauer Prüfung die Anklänge an die erhaltenen Reste altgriechischer Melodien, die man bei der Psalmodie und einigen älteren Kirchenweisen findet, so ephemerer Art, daß sie sich höchstens nur auf den tonalen Charakter beschränken. Lassen wir also getrost die Ansicht des Herrn Schneider bei Seite; sie hat keine höhere geschichtliche Begründung als die „Uebereinstimmung der Kirchenweisen mit den hebräischen Psalmengesängen“, die gleichen Intervallenschritte, die gleiche Rhythmik und Tondauer beim Kirchengesange und noch manche andere Behauptungen des Verfassers, die ich hier aufzuzählen nicht der Mühe werth achte.

Ueberhaupt hat Herr Dr. Schneider der Kirche in der Musikgeschichte eine wahre Diplomatenrolle zuertheilt. Zunächst ist sie, die Kirche, „dem Gesange das geworden, was das classische Alterthum den bildenden Künsten und der Poesie gewesen war“, nämlich die „propädeutische Vorschule, die gymnastische Bildungs- und Erziehungsanstalt.“ (S. 107.) Bei alledem aber ist der die Kirche beseelende Geist auf weltlichem

und künstlerischem Gebiete „nothwendig unproductiv“, wie ja die „fromme Gemüthsstimmung als solche künstlerisch unproductiv ist.“ (S. 135). Aus diesem Grunde drang sie dem Volke ihre monotonen, unnatürlichen Weisen auf, und ging sogar mit ihm einen wahren Tauschhandel ein. „Im Großen und Ganzen herrschte im abendländischen Gesange während des ganzen Mittelalters eine absolute Gütergemeinschaft (S. 129); die Kirchenmelodien sind im Munde des Volkes zu Volksgesängen (welche?) geworden, und was ursprünglich Volkslied war, hat die ehrenvolle Einkleidung zum Kirchengesange empfangen, (Beispiele!) — Und wiederum ist eben die Kirche von einem „fanatischen Hasse“ gegen alles Weltliche, natürlich auch gegen das heidnische Volkslied befeelt (S. 157). Namentlich aber verräth sich der unproductive Charakter der Kirche in der formellen Ausbildung des Gesanges, welche diesem durch den Papst Gregor I. zu Theil ward. Mit dem ambrosianischen Gesange steht es noch einigermaßen günstig; er knüpfte, ebenso christlich weise, als weltlich klug an den „ältesten rhythmischen Volksgesang an und legte nicht nur seine „frommen Melodien den choralähnlichen Psalmen (sic!) und den liedähnlichen Hymnen, die schon das Urchristenthum in seinen Versammlungen gesungen hatte (sic!), den lebendigen Rhythmus des Volksgesanges unter (sic!), sondern ließ auch, wenn gleich lateinisch, (sollte sie vielleicht Ambrosius in Mailand hebräisch singen lassen?) — von der ganzen Gemeinde singen, während der Kirchengesang im Abendlande vorher nur durch Vorsänger oder Cleriker mit fast gänzlicher Ausschließung der Gemeinde besorgt wurde. (S. 114.) Leider blieb der Ambrosianische Gesang nur wenige Jahrhunderte seit seiner Einführung im Gebrauche der Kirche. (sic!) Man erblickte in ihm die Gefahr zu großer Beweglichkeit und weltlicher Entartung; auch erschien die rohe Volksgemeinde selbst als ein unwürdiges Organ für seine Ausführung, man übertrug ihn deshalb dem Vorsänger oder dem Sängerkhor und überließ der Gemeinde nur die dürftige Intonation der Schlussworte u. s. w. (S. 115.) Dafür aber rächte sich späterhin der Gesang, denn an ihn knüpfte der Volksgesang an, (sic!) als er sich aus der Unnatur der gregorianischen Methode zu emancipiren suchte u. s. w.

Um den Leser über die Leiden und Triumphe der ambrosianischen Gesangsweisen einigermaßen zu beruhigen, will ich dem noch hinzufügen: 1) daß die choralähnlichen Psalmemelodien eine geistreiche Erfindung des Verfassers sind, und daß die ambrosianische Psalmodie sich von der gregorianischen nur in wenigen Einzelheiten, wie durch die Medianten und Finalen, sehr schwach unterscheidet; 2) daß die Notation der in den ältesten Manuscripten vorhandenen Beispiele von diesem Gesange auch in methodischer Beziehung keinen Unterschied von der gregorianischen Weise andeutet; 3) daß die gerühmte Theilnahme des Volkes an dem Gesange sich nur auf die Hymnen in den Vigilien beschränkte, welche Ambrosius während seiner Verfolgung von der arianischen Kaiserin Juliana einführte; 4) daß die ambrosianische Gesangsweise nie außerhalb der Kirche von Mailand in allgemeinen Gebrauch gekommen ist und sich dort bis ins 12.—13. Jahrhundert und in einzelnen wenigen Nesten bis auf die neuere Zeit erhalten hat; 5) daß, wie erwiesen, Vieles, ja vielleicht das Meiste auf den ambrosianischen Ritus zurückfällt, was an Wirkungsvollem dem Gesange zugeschoben wird.

Es bleiben nur die Hymnen, deren Gebrauch die römische Kirche angeblich erst im 12. Jahrhunderte zuließ, *) als ein

*) Ich sage angeblich; denn ein altes gregorianisches Missale

hervortretendes Unterschiedsmerkmal von dem gregorianischen Gesange und selbst hier wird die gerühmte Anknüpfung an den ältesten rhythmischen Volksgefang, keineswegs durch sichere Belege erweisbar, vielmehr aber durch eine Stelle im zweiten Buche des Muskattractats von Augustin problematisch, welche ausdrücklich das antike Quantitätsgesetz der Sylben dem musikalischen Charakter nach Umständen opfert und auf einen Bruch mit der alten Theorie, — wie wir sie nämlich kennen, — schon in jener Zeit hindeutet.

Ueberhaupt sollten wir uns für diese und die nächsten Jahrhunderte die äußerste Vorsicht in unseren Schlüssen, wegen Mangels an kritisch bearbeitetem Materiale, zur strengsten Pflicht machen. Dieser Meinung wird ein jeder beistimmen, welcher sich auf diesem Gebiete mit Quellenforschung befaßt hat.

Vor allem schlimm aber ergeht es dem berühmten gregorianischen Gesange, den der Verfasser als den lebhaftigen diabolus der mittelalterlichen Musik hinstellt. Was kann es „Lebloses, Empfindungsärmeres“ geben, als solchen Gesang, „der sich in lauter langen Tönen von gleicher Dauer“ hinbeugt, „die in stolzer Würde nicht einmal auf den Wortsinne Rücksicht nehmen und selbst die metrischen Unterschiede der betonten und unbetonten Sylben gleichzeitig übersehen, daher auch ohne Zeitmaß und Tact sich mit affectirter Feierlichkeit hinschleppen.“ Und so armselig ist es mit den geistigen Mitteln der Kirche bestellt, daß sie der „einen Gesangsweise etwa sämtliche Texte unterlegte, welche einen erhebenden Inhalt hatten, daß eine zweite vielleicht auf diejenigen gesungen wurde, in denen sich eine fröhliche, lobpreisende Stimmung kund gab“ u. s. w. Da selbst „wo die Melodien für den jedesmaligen Text erfunden sind, tragen sie doch nur einen typischen und symbolischen Charakter, indem sie den Wortsinne nicht etwa musikalisch zur Anschauung bringen, sondern ihn nur mit einem beziehungslosen Getöse umschweben, so daß ihn der Singende sich anderseitig durch Nachdenken und Phantasie vermitteln muß.“ (S. 117.)

Statt mich auf eine unfruchtbare Widerlegung derartiger Vorstellungen einzulassen, will ich lieber im Interesse des Lesers in flüchtigen Umrissen das Bild des gregorianischen Gesanges hinzeichnen, wie es sich aus den neuesten Forschungen ergibt.

(Schluß folgt.)

Correspondenz.

Dresden.

Am 23. October gaben die HH. Concertmeister Lantersbach und Kammermusiker Hüllwed, Öhring und Grätzmacher die erste ihrer drei angekündigten Soirées für Kammermusik. Der vollständig gefüllte Saal und der reiche Beifall, welcher sich in Momenten bis zum Da Capo-Anstiege, lieferte den besten Beweis, daß diese Concerte in dem Herzen des hiesigen kunstsinigen Publicums eine bleibende Stätte gefunden haben. Die Leistungen der HH. Concertgeber sind aber auch nach allen Seiten hin so durch und durch ausgezeichnete, daß ihnen das unbeschränkte Lob zu Theil werden muß. Das Programm bestand aus dem Quartett in D-moll von Mozart (der

Perle unter den Streichquartetten dieses Meisters), dem Quartett in Es-dur (Op. 12) von Mendelssohn und Beethoven's seltener gehörtem Emoll-Quartett (Op. 59, Nr. 1). —

Am 27. October fand das erste der alljährlich arrangirten sechs Abonnement-Concerte der kgl. Capelle im Hotel de Saxe statt. Der Saal war bis auf den letzten Platz gefüllt. Hr. Capellmeister Krebs dirigirte. Das Programm bestand aus der Overture zur Oper: „Die Abencerragen“ von Cherubini, der Symphonie in Emoll (Nr. 9 der Leipziger Ausgabe von Breitkopf und Härtel) von Haydn, der Overture zu „Hamlet“ von Gade und der Pastoralsymphonie. Als Novität erschien Gade's Overture. Dies Werk trägt alle Tugenden und Schwächen der meisten Werke des Meisters. Die Overture ist in der Erfindung weniger bedeutend und, als charakteristisches Kunststück, in der Ausführung nicht scharf genug ausgeprägt. Dagegen bewährt sich auch hier die bekannte glatte Schreibart des Componisten und das mit dem Shakespeare'schen Stücke sympathisirende nordische Concolorit. Das Werk errang nur einen success d'estime. Die Ausführung der einzelnen Nummern war eine des renomirten Instituts würdige. —

Trotz der mächtigen Concurrenz in dieser Saison, hatten drei hiesige Künstler, Herr Pianist Kollfuß und die HH. Kammermusiker Seelmann und Schlied sich behufs Veranstaltung von drei Trios-Soirées vereinigt. Herr Kollfuß ist ein junger strebender Künstler von Schule und reellem Willen und Können. Herr Seelmann ist als Virtuos auf der Violine in weiteren Kreisen hinlänglich bekannt und verdienstermaßen gewürdigt. Herr Schlied ist schon ein älteres, verdientes Mitglied der Hofcapelle. Das Publicum sah also einen gebiegenen Genuß voraus, war in der ersten Soirée, welche am 28. October im Hotel de Saxe stattfand, in reicher Anzahl erschienen und fand seine Erwartungen aufs Beste gerechtfertigt. Zur Ausführung gelangten: Trio von Haydn (Es-dur mit dem ungarischen Rondo), Sonate für Pianoforte von Beethoven in Es-dur (Op. 7) und Trio in Emoll (Op. 66) von Mendelssohn.

Das Hoftheater brachte in letzter Zeit als neueinstudirt: „Agnes“, große Oper in vier Acten von Carl Krebs. Wir hörten diese, der biographischen Skizze des Componisten nach, vor über dreißig Jahren entstandene Oper zum ersten Male. Das Werk ist durch und durch melodisch gestaltet und reich an dramatisch wirksamen Stellen. Aus diesem Grunde erscheint es unerklärlich, wie eine Masse nichttuner und langweiliger Werke, welche in keiner Weise mit dem oben bezeichneten sich messen können, dem deutschen Opernrepertoire einverleibt werden konnte, während Krebs' Oper nur auf wenigen Bühnen zur Aufführung gelangte. Da das Werk der sogenannten reichen Ausstattung ein großes Terrain bietet, außerdem einen wirksamen und fesselnden Text zur Unterlage hat, so dürften größere Bühnen mit Erfolg das Versäumte nachholen, indem sie „Agnes“ zur Aufführung annehmen. Frau Bürde-Rey und Hr. Schnorr v. Carolsfeld waren im Besitze der Hauptpartien, welche somit in besten Händen sich befanden. Die weniger hervortretenden Partien sangen Frä. Walbaum und die HH. Mitterwurzer, Degele, Rudolph. Die durchweg vorzügliche Aufführung leitete Herr Capellmeister Rich. Sodann brachte das Hoftheater zum Genuß der Pensioncasse des Hoftheater-Sängerkorps Mozart's „Don Juan“ neueinstudirt zur Aufführung. Der Andrang zu dieser Vorstellung, wie zu der stattgefundenen einmaligen Wiederholung war so groß, daß es dem Unterzeichneten bis jetzt noch nicht vergönnt war, einen Platz zu erringen. Die Besetzung der Oper war folgende: Donna Anna — Frau Bürde-Rey, Donna Elvira — Frau Krebs-Michaleff, Zerline — Frau Zauer-Rall, Don Juan — Hr. Mitterwurzer, Don Octavio — Hr. Schnorr v. Carolsfeld, Leporello — Herr Freny, Commis — Herr Weiß und Masetto — Hr. Sablawetz. Die Ausführung des Werkes unter Capellmeister Krebs wurde von der hiesigen Kritik sehr gerühmt.

der Pariser Bibliothek, der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts angehörig, zeugt ausdrücklich, d. h. mit den Worten: hic sequitur hymnus etc. für den Gebrauch der Hymnen zu jener Zeit in der römischen Kirche.

Hr. Hans v. Bronsart gab am 8. November im Hôtel de Saxe das erste seiner angekündigten sechs Abonnementconcerte. Frau Johanna Bachmann-Wagner, sowie Frau Ingeborg v. Bronsart hatten die Solovorträge übernommen. Erstere sang eine nicht ganz passend zusammengestellte „Scene und Arie“ aus Gluck's „Orpheus“, Phantasie des Wolfram (Blick ich umher in diesem edlen Kreise) aus „Tannhäuser“, ferner drei Lieder: „Aufenthalt“ und „Erkönig“ von Schubert und „Frühlingsnacht“ von Schumann. Die berühmte Künstlerin hat freilich nur noch über einen kleinen Theil gut ansprechender Lüne (zu denen etwa die im sogenannten Brustregister vom eingestrichenen f bis über eine Octave abwärts liegenden Lüne, sowie das zweigestrichene c, d und e zu rechnen wären) zu gebieten, doch sind dieselben von großer Ausgiebigkeit und Fülle. Was indessen der Zahn der Zeit nicht hat rauben können, das ist die vollendet schöne und edle Plastik des Vortrages und der warme Gefühlszug, welcher in reichem Maße von innen herausströmend die Seele des Zuhörers mit tragischer Gewalt ergreift und unaufhaltsam mit sich fortreißt. Als die vorzüglichste diesmalige Leistung erschien uns der Vortrag der Wagner'schen Phantasie. Nach jedem einzelnen Stücke erscholl ein enthusiastischer Beifall. Frau v. Bronsart besitzt alle jene Tugenden, welche man als Forderungen an einen ausgezeichneten Pianisten der Jetztzeit stellt, nur will es uns bedünken, als ob es ihr zeitweise an physischer Kraft gebräche, wenigstens, wenn das Orchester nicht in gebührender Rücksicht auf den Spieler sich eines größern Piano befleißigt. Wir wollen diese kleine Bemerkung mehr für die erste von Frau v. Bronsart vorgetragene Nummer (Concert in G-moll von Chopin) als für die zweite („Ungarische Rhapsodie“ von Liszt) gelten lassen. Die Ausführung von Seiten der Künstlerin war im Uebrigen technisch sauber, von weichem, reizvollem Timbre und musikalisch correct. Die Künstlerin erfreute sich ebenso wie ihre singende Partnerin der beifälligen Aufnahme. Hr. v. Bronsart dirigierte mit Meisterschaft das Orchester, welches zum Beginn des Concertes die Ouverture zur Oper: „Benvenuto Cellini“ von Verlioz und am Schluß Beethoven's A-dur Symphonie in recht gelungener Ausführung brachte. Leider war das Programm ein zu reichhaltiges und die Dauer des Concertes um ein Beträchtliches zu lang. —

Berlin.

Wie sie bereits berichteten, hat sich hier ein Concertverein unter dem Namen „Gesellschaft der Musikfreunde“ gebildet. Namentlich beabsichtigt dieselbe dem Sologesang und Solo-Instrumentalvortrag gerechter zu werden, sowie, neben älteren Meisterwerken, den modernen Schätzen der Tonkunst erwünschten Eingang anzubauen. Die Realisirung dieses glücklichen Gedankens ist als ein höchst zeitgemäßes Unternehmen gleich von vorn herein zu begrüßen und verdient dasselbe das dankbarste Entgegenkommen des Publicums. Erfreulich ist es zu hören, daß durch pecuniäre Mittel, durch die Art der Organisation und Leitung das Bestehen dieses Concert-Institutes auf eine Reihe von Jahren gesichert ist. Zunächst ist für die Winterfaison ein Cyclus von vier Concertabenden festgestellt, und wird auf Mannichfaltigkeit und interessante Abwechselung der Programme gesehen werden, mit möglichstem Ausschluß des zu oft schon Vorgeführten, so wie der nur historischen oder ephemeren Musikliteratur.

Für die vollendete Ausführung garantirt uns der Name des Hrn. Hans von Bülow, in dessen Hand die technische Leitung der Concerte gelegt worden ist. Die Gesellschaft der Musikfreunde hat die besondere Ehre, unter dem hohen Protectorat Sr. Hoheit des kunstsinnigen Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen zu stehen und genießt die Theilnahme einer reichen Anzahl von Notabilitäten und Kunstangehörigen.

Ueber den Erfolg des schönen Unternehmens giebt der erste Musik-Abend bereits ein ruhmgekröntes Zeugniß. Er fand am 31. Octbr. im großen Saale der Singakademie, vor einem auserwählten Audito-

rium statt, und war schon über den Charakter desselben sichtbar eine besondere Weihe des Interesses ausgebreitet. Es herrschte ein Einklang zwischen den Kunstwerken, ihrer Ausführung und den Zuhörern. In der Hamlet-Ouverture von Gade wurde ein Orchesterwerk moderner Richtung vorgeführt, in welchem das deutschnordische Element des Dichters zu einem bedeutenden Ausdruck kommt. Hier begegnen wir dem bekannten Componisten auf dem gereiftesten Stadium seines Schaffens. Gade's Werk ist ein Tongemälde voll poetischen Interesses. Es zeichnet die Hauptmomente jenes geist- und kraftvollen Dramas in aller ihrer Tiefe und Größe der Wirkung und zu einer einheitlichen Tonschilderung verschmolzen. Formen und Combinationen sind ungezwungen, frische Lebenskraft athmend. Die leitenden Motive behaupten bei aller wohlthuenden Polyphonie ihre erwünschte dominirende Position. In diesem Werke vereinigt sich Klarheit mit technischer Gewandtheit, farbenreiche Schattirung mit dem Flusse reichorganisierter Stimmbewegung, Wahrheit des Ausdrucks mit der individuellen Charakteristik des Dichters. Durch geistvolle und meisterhafte Execution wurde dem Meister und seiner edelen Tondichtung verbiente Ehre erwiesen. Unter der feurigen, belebenden Direction v. Bülow's (man wurde stets ein vorgehabtes, inneres Verständniß der ausführenden Kräfte gewahrt) gelang es dem großen Orchester, bestehend aus der verstärkten Liebig'schen Capelle mit 6 Contrabässen u. s. w., das Werk zur vollkommensten Geltung zu bringen. Die zweite Nummer des Programms gewährte einen seltenen Genuß. Es war das erste Clavier-Concert mit Orchester von Liszt, aus Maestoso, Adagio, Scherzando und Allegro marziale, aber in einem Satz bestehend. Mit diesem Riesenerke der Virtuosität trat uns v. Bülow in seiner ganzen Größe und Bedeutung entgegen. So oft wir ihn auch hören, so vernimmt man stets eine Zunahme in der Großartigkeit seiner Leistungen. Hans v. Bülow ist eine unaufhörlich wachsende Kraft, die man bei jedem neuen Begegnen von Neuem anerkennen muß, und namentlich bei Kunstwerken, die nur er allein im umfassenden Sinne seines Großmeisters und Vorbildes zu interpretiren bevorzugt ist. Alle Dimensionen höchster künstlerischer Darstellung sind bei ihm in einem solchen Maße und Einklange glücklich vereinigt, daß man zur Wiederholung des schon oft gefühlten und ausgesprochenen Gedankens genöthigt wird, nicht zu wissen, welcher speciellen Seite seiner virtuellen Leistung man in der Bewunderung den Vorrang geben solle. Möge es nicht als Unbanbarkeit gegen den Nichtzuvergessenden gelten, wenn wir in von Bülow einen Ersatz Liszt's feiern. Liszt's Concert ist ein geistvoll combinirtes, höchst originelles Werk, mit vielen feinen Zügen und Wendungen und mit brillanten Ausdrucksformen. Der Meister summiert hierin gleichsam die Allgewalt seines Instrumentes und die Größe seiner Kunst in der Technik, wie in schöpferischer Erfindung. Durch traditionelles Verständniß, wie durch brillante Ausführung, gelangte das herrliche Werk zu einem enormen Erfolge, und von Bülow wurde mit einem anhaltenden Beifallsturme verbienter Dank zu Theil.

Wohlthuend nach dieser instrumentalen Wirkung erklang Beethoven's „Meeresstille und glückliche Fahrt“ für Chor und Orchester. Der stark besetzte Stern'sche Gesangverein bewies durch Stimmenreinheit, Sicherheit und verständnißvollen Vortrag die bekannten Vorzüge dieses Gesangsinstitutes. Die beiden Hälften des wirkungsvollen Werkes kamen durch v. Bülow's sichere Führung in ihrer gegensätzlichen Bedeutung zu einem erwünschten Ausdrucke.

Nun erfolgte Beethoven's neunte Symphonie mit Chören. Dies ist und bleibt ein göttliches Riesenerke, vor dem wir uns in Demuth beugen und zur Erkenntniß der eigenen Schwäche kommen. Eine Ausführung, wie diese, muß als ein bedeutames Ereigniß in der Kunstwelt anerkannt werden. Hatte man auch die neunte Symphonie öfter schon gehört, so machte sich doch immer zu sehr ein Mangel des innern poetischen Verständnisses geltend, denn das ganze Tongemälde rauschte ge-

wöhnlich als ein chaotisches Getöse an unsern Ohren vorüber, und das Gefühl mußte sich mit einem unbewußten Anstaunen begnügen. Wir danken es dem sorgfältigen Einstudiren von Bülow's, daß wir das große Vermächtniß des verewigten Tonmeisters in klarerem Ausdruck erkennen lernten, und manches Vorurtheil und mancher Zweifel vor den lichterwerdenden Sonnenstrahlen des unsterblichen Genius verloschen. Der Auffassung war das sinnreiche und treffliche Programm Richard Wagner's zu Grunde gelegt, welcher die von Beethoven verherrlichten, höheren menschlichen Seelenstimmungen mit Goethe'schen erhabenen Worten in vermittelnde Veranschaulichung stellt.

Nach dieser sinnreichen Auffassung brachte nunmehr Hr. v. Bülow in ausdrucksvoller Vollenbung das Beethoven'sche Niesenwerk zur Darstellung. Durchdrungen von der Größe jener Idee, die gewaltigen Mittel geistig und technisch beherrschend, mit scharfem Auge für die kleinste Nuance, erhob er Orchester und Chor zum feurigsten Aufschwunge. Der mächtige Eindruck, den der zuletzt eintretende Gesang stets hervorbringt, wurde noch erhöht durch gute Besetzung der Solostimmen, welche von Frau Dr. Köster, Frä. Julie Leo, Herrn Krause und Otto ganz vorzüglich vertreten wurden. —

Indem wir sämmtlichen ausführenden Kräften, auch Herrn Professor Stern, der die Orchesterpartie des 134'sten Concertes trefflich dirigirte, zum wärmsten Danke verpflichtet sind, wenden wir uns in diesem Gefühle besonders aber an Herrn. von Bülow, der sich um die Kunst so hoch verdient gemacht und dem Institute der Berliner Musikfreunde einen so glänzenden Erfolg bereitet hat. Rub. Biele.

In Betreff der bei uns im k. k. Opernhaufe am 24. October aufgeführten dreiactigen Oper „La Reole“ von Gustav Schmidt, Text von Charlotte Birch-Pfeiffer, können wir uns, der Kürze wegen, dem Urtheile ihres Dresdener Referenten (M. Hirschst. Nr. 14, Band 59) der Hauptsache nach anschließen. Eine neue Oper, und noch dazu eine so bescheidene und nette wie die in Rede stehende, wirkt, ehe man sie gehört und gesehen, als elektrischer Funke. (Rechteres auch nicht durchweg, denn das Haus zeigte noch viele leere Plätze.) Nach der ersten Aufführung betrachten wir sie als eine alte Bekannte, weil eben Bekanntes und Dagewesenes in geschickter, leicht faßlicher, wenn auch nicht origineller und prägnanter Weise, musikalisch behandelt ist. Schmidt documentirte in diesem schwercomponirbaren Intriguensstück ein entschiedenes, jedoch nicht originelles Talent zur dramatischen Muse. Ganz besonders bewährt er sich im lyrischen Elemente. Soweit die Birch-Pfeiffer'schen Gebilde und Situationen der zwar anziehenden, aber empfindungsarmen Handlung, — in welcher die herrschsüchtige Catharina von Mebicio die Hauptanführerin ist, — opernfähig waren, soweit hat der Componist mit Verstand, namentlich im ersten und dritten Acte mehrfach glücklich, die Vokalfrage in einfach harmonischer Weise erfaßt. Die bedeutendsten Nummern sind das Schlußquartett im ersten, ein Quartett im zweiten und das Duett Armande's und Rosny's im dritten Acte. Fräulein de Ayna (Armande) war als Hauptträgerin der Oper vorzüglich disponirt. Günstig genug verband sich mit dieser Vorstellung Frau Sachmann-Wagner's Auftreten als Catharina. — Frä. Santer (Françoise) und Frä. Geride (Margaretha) genüßten nur theilweise. Herr Womorsky (Heinrich v. Navarra) verwerthete mit Glück sein Gesangstalent; auch Herr Salomon (Rosny) sang und spielte gut. Die Oper war ganz vortrefflich durch Capellmeister Taubert einstudirt. Der Componist hatte die Ehre, mehrfach gerufen zu werden. —

Das erste Abonnement-Concert des Frauenvereins zum Besten der Gustav-Adolf-Stiftung fand am 29. October im Saale der Singakademie statt. Der Domchor sang unter Musik-Dir. v. Herberg's Leitung den 122. Psalm von C. Raumann; „Selig sind die Todten“ vom hiesigen Organisten Succo; eine süßliche Motette von F. A. Aden, und ein recht wirksames „Weihnachtslied“ von G. Reichardt, welches früher, wenn wir nicht irren, einen anderen Text

hatte. Raumann's Psalm ist ein äußerst sangbares und melodisches Vokalstück. Succo's achtsimmiges „Selig“ bewegt sich in den strengen Schranken der contrapunctischen Schule und bekundet das löbliche Streben des Componisten, einer eingehenden Charakteristik gerecht zu werden. Von Frau Sachmann-Wagner hörten wir in lyrisch-dramatischer Weise Lieder von Fr. Schubert mit größter Vollenbung und mit großem Beifall vortragen. Die Auffassung und das Spiel des ersten Sängers der „Sonata caractéristique“ (Op. 81) von Beethoven durch Herrn. Werlenthin waren mehrfach eigenthümlicher Art. Die folgenden Sätze wurden vortrefflich executirt. — Am 31. October gab die k. k. Capelle ihr erstes Symphonie-Concert im Saale des k. k. Opernhauses. Th. Kober.

Wien.

Das aus jüngster Zeit her Kennenswerthe unserer Opernvorstellungen ist — seitens der Hofoper — in die Mittheilung folgender Thatfachen kurz zusammenzufassen: Er's fünfundsiebenzigjähriges Sängert Jubiläum, das zweimalige Auftreten der Fr. Louise Kapp-Young; die Reprisen der „Musquetiere der Königin“, des Postillon vom Conjaumeau, der „Carpantier“ und des „Don Juan“. —

Das Vorstadttheater unter Treumann's Leitung brachte eine Novität: Hornstein's Operette „Die Pagen von Versailles.“ —

Er's, die weitaus erprobteste Sangeskraft unserer Opern- und Concertsäle, war einer solchen Ovation aus mehr denn einem Grunde würdig. Wie vor einem Vierteljahrhundert, gab er auch jüngst den Arnold im „Tell“ mit ungeschwächter Stimmkraft und mit einer seltenen Ausdruckswärme im Musikalischen, wie Dramatischen. Was an diesem mit Recht sogenannten künstlerischen Familienfeste ganz besonders zu betonen sein dürfte, war der herzlich collegiale Geist, der diese Opernvorstellung belebte. Längst bewährte Träger sogenannter großer Solopartien hatten sich an diesem Abende, dem Jubilar zuliebe, aus freier Wahl mit kleinen Rollen bedacht. So sang u. A. Draxler den Gessler, Ammer den Parra, Walter den Ruodi. Wieder andere Solisten der Oper stellten sich, gleichviel ob an diesem Tell-Abende beschäftigt oder nicht, selbstverläugnend genug in die Reihen der Chorglieder. So, nebst den schon Genannten, die H. H. Mayerhofer, Schmid, Lampe und sämmtliche weibliche Mitglieder der Hofopernbühne. Es liegt in dieser Thatfache ein ohne Frage culturhistorisches Bedeuten und der ganze Vorfall ist nachahmenswerth Angebots aller wie immer gearteten Genossenschaften im Fache der Kunst, des Wissens und praktischen Lebens überhaupt. Daß unter so bewandten Umständen dieser Tell-Abend einer der glanzvollsten gewesen, dessen man seit Jahren in den Räumen unseres Hofoperntheaters gedenkt, versteht sich von selbst. —

Frau Kapp-Young ist bis jetzt in den Rollen der Valentine und Recha als Gast aufgetreten. Man hat diese beiden Leistungen mit auffallender Kälte hingenommen. Welchem Einflusse dieses Fiasco zuzuschreiben, bleibe vorläufig dahingestellt. Das Wahre an der Sache liegt meines Erachtens in Folgendem: Fr. Kapp verfügt über ein in der Höhe ziemlich klangvolles, in tiefer und mittlerer Lage hingegen nicht genügend ausgeglichenes Organ. Auch war ihr Singen — auf Grund des geringen Entgegenkommens seitens der Zuhörerschaft — an beiden Abenden merkbar bekommen. Um so durchdachter, maßvoller und wärmer trat das Spiel der Künstlerin zutage. In diesem Hinblick hätten ihre Leistungen freundlicher beachtet werden sollen. Auch wäre — unter übrigens gleichen Vorzügen musikalisch-dramatischen Gebarens, welche diesem Gaste gerechterweise nicht abgesprochen werden können — das durchaus nicht von der Hand zu weisende Moment einer wahrhaft schönen Erscheinung in die Waagschale zu legen gewesen. Weiß doch sonst unsere öffentliche Themis die eben bezeichnete Glanzseite, angeichts gewisser Gast- oder heimischen Lieblinge, gar sehr zu wäldigen.

Sehr überflüssig war es, die an Texteslahmheit und geistloser Di-

zerzerie des Stoffes und der Knäuel tränkelt die Oper: „Die Musquetiere der Königin“ neuerdings in das Wiener Opernrepertoire aufzunehmen. Ist ja dieses mit Werken solcher Abkunft und Richtung ohnehin überreich bedacht! So todtegeborenes Nothzeug vermag nur durch eine ganz außerordentliche Frische der Darstellung gehoben, oder vielmehr eine Zeit lang über dem Wasser gehalten zu werden. Nun hat aber unsere Spieloper, die jetzt beinahe vollständig darnieder liegt, selbst in ihrer weit zuträufelnden Glanzepoche niemals mit der in ihrer Art unübertrefflichen Pariser Oper wetteifern können. Wie also möchte sich die unsrige in so flammendem Spionenthume zurechtfinden können, das nicht einmal den schattenhaftesten Abklatsch Meyerbeer'scher Blaustrahlkraft und Auber'schen Feindlustes, sondern nur Kränkelschmerz, ja oft sogar entschieden Unmusikalisches zu Markte bringt? Hr. Mayerhofer (Roland) und Fr. Bettelheim (Bertha von Simiane) ausgenommen, war die Darstellung der Musquetiere gleich leblos und zerfahren, und der Erfolg ein Fiasco d'écume. —

Günstlicher ist mit dem neu in Szene gesetzten „Fosillon von Don Juan“ experimentirt worden. — Wachtel, der eigentliche Träger dieser manches Aregende bietenden Blauette singt und spielt ja hier — eben so zufällig wie merkwürdig — sein eigenes Vor- und Schicksal. Wie sollte er dieser Rolle nicht gewachsen sein? Mayerhofer, die weitest vielseitigste Darstellerkraft unserer Oper, bewies sich auch in der Doppelrolle des Wagenschmiedes Bijou und des Choristen Alcibor als erprobter Meister. Fr. Wilbauer wurde der Madeleine und Fr. von Latour sprachlich, mimisch und bezüglich netter Toilette vollkommen, singend aber insoweit gerecht, als large Stimmreife und blühende musikalische Bildung solches noch gestatten. Nur der Marquis war durch Fr. Lay, den leidigen Nothhelfer an Stelle Bötzels sehr ungenügend, weil geistlos, wüßler und ungenügend nach allen Richtungen, vertreten. Chor und Orchester thaten das Ihrige. Diesem nach ist auf länger währenden, sogenannten guten Tag der inredensenden Oper zu hoffen. —

Von älteren Opern ist die „Carpentier“ nach langer Rast wieder hervorgeholt worden, und in der schon besprochenen Besetzung mit Glück in Scene gegangen. Das herrliche Werk scheint zündkräftiger als vordem wirken zu wollen. Ein gutes Zeichen und ein Fingerzeig, nach geistig Gleichgeartetem und Uebergeordnetem zu greifen. — Auch „Don Juan“ kam — gleichfalls nach langer Pause — wieder zum Vorschein. Die Darstellung dieser Oper durch unsere heimischen Kräfte zählt schon seit geraumer Frist zum Humbug. Wie nun erst, wenn an Stelle der Dufmannn Fr. Gabbrini-Mulder die Donna Anna, an jener Amal's Walter und den Ottobis lebendigt? Wie, wenn für Mayerhofer oder Schmid Draxler als Leporello, und für Erstgenannten wieder Frabanel als Figaro einsteht? Was bleibt dann übrig? Nichts, als die überbürdete, ausgelassene Komik Wed's als Don Juan, die geistlose Correctheit der Krauß als Elvira, der ci-devant graziose Humor der Wilbauer als Zerline, und etwa höchstens das würdevolle Singen Schmid's als Gouverneur, endlich das solchem Stoffe gegenüber stets mustergetreue Orchester. Die oben erwähnte Donna Anna war, um es kurz zu sagen, der Typus aller nur möglichen Geistlosigkeit. Ja, sie sang nicht einmal an allen Stellen correct. Möge diesem endlosen Gastspiele der Fr. Gabbrini-Mulder doch bald der Abschied dictirt werden!

Jenseits des Donaustromes, im sogenannten Carltheater hat kürzlich Robert v. Hornstein's Operette: „Die Pagen von Versailles“ getagt. Schade, daß dieser musikalischen Partitur ein so lahmender Text zu Grunde liegt! Erstere ist voll hübscher, edler, ja feiner Züge. Ueberall verräth sie den gebildeten Musiker. Allerdings bietet dieser hier nichts Eigenes, immerhin jedoch geschickt und geschmackvoll Angeordnetes. Die Darstellung dieser Novität anlangend, ist zu bemerken, daß die Wiener vorstädtische Spieloper nachseite anmuthiger Komik und lebensfrischen Zusammenspiels jene der Stadt längst überboten

hat. Dies wäre, angesichts der bezüglichen, schon oft geschilberten zerfahrenen Zustände nicht einmal viel gesagt. Kräfte vom Schlage der Damen Fischer (Clarisse), Grobender (Cecile), des Hrn. Naatz (Gärtnerburische Nicolas) und Erenmann (in dieser Novität leider nicht beschäftigt) thäten unserer Hofoper im Faße burlesk-komischer Opern sehr Noth. Nicht minder das stimmfrische, herzhaft wirkende des Vorstadthores. Das Orchester des Carltheaters ist allerdings die partie d'ensemble genannter Bühne. Hier wäre ein gründliches Aufräumen dringend geboten. —

Königsberg.

Wir sehen den Abonnement-Concerten zweier Orchester entgegen, deren eines die alte (vom Theater ausgeführte) Operncompagnie und von Hrn. Silmerfärst dirigirt wird, deren anderes unter der Leitung des Hrn. Landien steht. Wir wollen hoffen, daß sorgfältige Zusammenstellung der Programme und eingehende Proben die wünschenswerthen Resultate erzielen möchten. — Kammermusiksoirée, mit Hrn. Schuster als Primobiolinist, sind ebenfalls angekündigt worden. — Unsere Oper hat in Hrn. Seydel aus Würzburg einen neuen Capellmeister erhalten, welcher bereits vielseitige anerkennende Würdigung fand; namentlich wurde dem „Lannhäuser“, unter Hrn. Seydel's Leitung, Beifall zu Theil. — Die hiesige „musikalische Akademie“ beging am 25., 26. und 27. October die Feier ihres zwanzigjährigen Bestehens. Am ersten Tage fand, unter Hrn. Landien's Leitung, eine Aufführung verschiedener älterer Chormerke von Leonhardt Schreiber (1587) Joh. Eccard (1597), Joh. Stobäns (1610) und Mozart's To Donum, nebst einem historisch gehaltenen allgemein ansprechendem Reueact von Seiten des Oberaufsehers Dr. Friedr. Jander (mit Sobolewski Begründer des hochverdienenden Instituts) statt. Am zweiten Tage wurde Händel's „Alexanderfest“ aufgeführt; am dritten Tage war festliche gesellschaftliche Lieberrafel. Die Aufführungen fanden allgemeine Theilnahme. Wir wünschen der Akademie ein rühmliches Fortbestehen, so lange noch gute Musen geschaffen und geliebt wird.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Fischer hat sein Gastspiel in Prag angetreten und zwar als Figaro im „Barbier von Sevilla“. Nachher sang er den Herzog in „Lucrecia Borgia“, den er in czechischer Sprache einstudirt hatte.

— Der Pianist Gustav Satter gab am 7. November seine erste Soirée in Wien. Auch Laub eröffnete am 12. November seine Quartettproductionen daselbst, in welchen Alexander Winterberger mitwirkte.

— Offenbach ist in Wien eingetroffen, um seine Operette: „Die Rheintöchter“ selbst zu leiten.

— Im ersten Abonnementconcerte in Chemnitz am 12. November wirkten Fr. Bondy aus London durch den Vortrag des G-moll-Concerts von Moscheles, der Berceuse von Chopin, der Rigoletto-Paraphrase von Liszt und Fr. Barry vom Leipziger Stadttheater durch den Vortrag einer Arie aus „Don Juan“ und von Liebern von Büchner und Benjani mit. In demselben Concerte kam auch eine Symphonie (F-moll) von Fr. Spindler zu Gehör.

— Der königl. Hofopernsänger A. Fricke und der kais. russ. Solo-Bioloncellist J. Steffens traten am 4. November im ersten Abonnementconcerte in Stralsund auf.

— Am 4. November gab H. v. Sklow seine erste Soirée für ältere und neuere Claviermusik in Hamburg. Tags darauf fand die von J. Stockhausen und E. Rose gegebene Part, bei welcher Gelegenheit das Sextett von Brahms zur Aufführung gelangte.

Musikfeste, Aufführungen.

* Im zweiten Abonnementsconcerte H. v. Bronsart's in Dresden kamen an Orchesterwerken Schumann's Manfred-Ouverture und Schubert's Ebur Symphonie zu Gehör. Außerdem trugen der schon oft in d. Bl. genannte Violonist A. Wilhelm das Mendelssohn'sche Concert und ungarische Lieder von Ernst, und Bronsart Rotturmo (G-moll) von Chopin und die ungarische Rhapsodie Nr. 6 von Liszt vor.

* In Hellmesberger's erstem Quartettabend in Wien kam u. A. auch Schumann's Clavierquartett, die Pianofortepartie von Fr. v. Aken ausgeführt, zu Gehör.

* Passeloup wird am 23. November die in Paris noch nicht gehörte Messe in E von Beethoven daselbst zur Aufführung bringen.

Neue und neuinstudierte Opera.

* Dem Vernehmen nach soll Meyerbeer mit der Composition einer neuen Oper biblischen Inhalts beschäftigt sein. Als Name wird „Subith“ angegeben.

Auszeichnungen, Beförderungen.

* Alexander Dreyfod ist zum General-Inspector der kaiserl. Theaterschule in Petersburg ernannt worden.

* Der König von Portugal hat die schon in hohem Alter stehende Sängerin Frezzolini zur Kammerlängerin ernannt.

* Capellmeister Heinefetter in Posen erhielt vom Kaiser von Oesterreich als Anerkennung für eine demselben dedizierte Fest-Ouverture eine sehr werthvolle goldene Dose. Derselbe Componist soll auch an einer neuen Oper: „Berthold Schwarz“ arbeiten, die bereits ihrer Vollenbung nahe sei.

* Robert Kadeke in Berlin wurde zum Capellmeister der kgl. Oper ernannt.

* Der König von Preussen hat dem Concertdirector und Pianisten Brattisch in Stralsund für die Dedication eines von letzterem componirten „Festgrußes“ eine lobende Anerkennung aussprechen lassen.

* Der Violonist Rassel wurde zum Concertmeister am Mozarteum in Salzburg befördert.

* Woldegar Bargiel, Johannes Brahms und Jul. Otto Grimm (in Münster) sind zu Correspondenten der niederländischen Gesellschaft: „Zur Beförderung der Tonkunst“ ernannt worden.

Leipziger Fremdenliste.

* In dieser Woche besuchten uns: Hr. Hofcapellmeister Stein aus Sondershausen und die HH. Ehrlich Pianist, De Ahna und Copenhagen, Kammermusiker aus Berlin.

Vermischtes.

Auf die nothwendige Belehrung, welche dem Concert-Referenten der „D. Allgem. Zeit.“ in Nr. 19 d. Bl. von uns geworden, hat derselbe sich zur Antwort für verpflichtet gehalten. Wir glauben unseren Lesern einen Gefallen zu thun, indem wir diesen Bertheiligungsartikel Wort für Wort mittheilen:

Die Neue Zeitschrift für Musik greift in ihrer Nummer vom 6. Nov. unser Referat über das erste Unterperconcert in einer so maßlosen Weise an, daß eine Entgegnung unsern Lesern gegenüber geboten scheint. Vor allen Dingen ist es die auf die betreffende Sängerin bezügliche Aeußerung: „eine in den Unterperconcerten wohlbekannte Dilettantin“, welche den Zorn des genannten Blattes erregt. Es findet hierin eine Entstellung der Wahrheit, indem dieselbe keine Dilettantin, übrigens (was wir nie gelugnet) auch in andern Concerten als denen des Vereins mit Beifall aufgetreten sei. Der Ausdruck „Dilettantin“ scheint außerdem dem Referenten einen Tadel zu enthalten. Wir weisen diese gehässige Auffassung des von uns Gesagten als tendenziös zurück und erkennen darin nur die leichtbegreifliche Absicht, unser Referat in seinem ganzen Umfange zu verächtigen. Der Dame gegenüber finden wir uns indessen zu der Erklärung, veranlaßt, daß wir niemals öffentlich aussprechen hörten, dieselbe mache von der Kunst Profession, und dies gerade betrachten wir als den Gegensatz zum Dilettantismus. Daß Dilettanten häufig mehr in der Kunst leihen als Kunstprofessionisten, ist eine Thatsache, die wol nur der

Neuen Zeitschrift für Musik unbekannt sein dürfte; ebenso daß Courttoise und Herkommen in der civilisirten Welt die Beurtheilung der gefälligen Mitwirkung von Dilettanten in öffentlichen Concerten ausschließen. — Unser Ausspruch: Hr. D. Popper habe durch fortwährendes Vibriren die Nerven seiner Zuhörer auf die Probe gestellt, wird nun zunächst beanstandet und die Behauptung aufgestellt, das Vibriren des Herrn sei „schulgerechte Übung“ gewesen. Nun, es soll uns auf den Ausdruck nicht ankommen: wir haben also von Hr. D. Popper keinen einzigen Ton vernommen, bei dem er, wenn es das Tempo irgend zuließ, seine „schulgerechte Übung“ nicht angebracht hätte; wenn der Referent der Neuen Zeitschrift für Musik hieran Wohlgefallen gefunden, so beweist das nur, daß er für einen natürlichen, homogenen Ton keinen Sinn mehr hat und seine Gehörwerkzeuge von einer augenblicklich allerdings stark grassirenden Krankheit des Geschmacks in dieser Beziehung inficirt wurden; vielleicht geht er einmal etwas weiter und versucht auf jeden Ton eines Gesanges einen schulgerechten Triller anzubringen, wie das ja auch schon dagewesen. Wenn wir schließlich einen Punkt unseres Referats als denjenigen bezeichnen, durch den wir hauptsächlich den Angriff der Neuen Zeitschrift für Musik hervorgerufen zu haben glauben, so haben wir damit schon die Instrumentation der Schubert'schen Liederbegleitung durch Franz Liszt genannt. Wir können uns nicht darauf einlassen, dem Referenten zu Liebe hier zu erläutern, wie die Lösung einer Aufgabe geistreich sein kann, ohne doch deshalb zu befriedigen. Wir wollen nur den von uns benutzten Vergleich in Schutz nehmen, das Liszt'sche Verfahren dem eines Malers gleichzustellen, der zu Rubens'schen oder Rembrandt'schen Bildern interessante Staffagen zuzufügen sich einfallen ließe. Hier wird uns Ignoranz vorgeworfen; „denn“, sagt die Neue Zeitschrift für Musik, „Rubens hat seine Staffagen häufig seinen Schülern übertragen.“ Dies ist wirklich fast ebenso naiv, als wenn das genannte Blatt sich weiter unten selbst als Quelle und Autorität anführt! Ist Hr. Liszt etwa ein Schüler Schubert's? Hat ihm dieser Meister die Instrumentation seiner Clavierbegleitungen übertragen? Belegen wir uns etwa, um die ersten besten Analogien aufzugreifen, darüber, daß Mozart die Ausführung gewisser Recitative und anderer Nebenachen in seinen Opern Seyfried übertrug, daß Marschner vieles durch den seligen Stobicz instrumentiren ließ, daß Gade die Ouverture zur „Weissen Dame“ geschrieben? Diese Meister wußten wol, was sie thaten; sie theilten ihren Schülern, Freunden, ihre Intentionen mit und konnten aus Erfahrung beurtheilen, wie diese die Aufgabe lösen würden. Ganz anders verhält es sich offenbar mit Liszt, der unberufenetwies die Hand an Meisterwerke legt, die der Clafficität angehören, um sie, wie die Neue Zeitschrift für Musik nendentlich dunkel sich ausdrückt, dem symphonischen Sintergrunde anzupassen, sie für den Concertsaal geeignet zu machen, während noch niemand mit Berechtigung behauptet hat, daß Lieder mit Clavierbegleitung in den Concertsaal nicht hineingehörten! Weiß doch das mehrgenannte Blatt selbst in seiner vorletzten Nummer hervorzuheben, daß die hinzugecomponirte Instrumentation zu sehr hervortretend sei und den Klang der Singstimmen beeinträchtige.

Es liegt für jeden Unbefangenen klar vor Augen, daß die Rativität der geschnittenen, nicht stichhaltigen Phrasen dieser Erwiderung nur noch mehr unsere erste Aussage bestätigt und demzufolge uns der unerquicklichen Nähe einer abermaligen Erwiderung vollkommen enthebt, wofür wir dem erwähnten Herrn außerordentlich zu Dank verpflichtet sind.

Am 22. October erfolgte unter entsprechender Feierlichkeit in Wien die Beisetzung der Gebeine Beethoven's und Schubert's in die für dieselben bestimmten ausgemauerten Gräber.

Die kgl. Bibliothek in Berlin hat in ihrer musikalischen Abtheilung im verflossenen Jahre einen Zuwachs von 1896 Nummern, darunter zwei seltene Druckwerke von Petracchi aus dem Jahre 1606, Messen von G. J. Gaspari erhalten.

Durch verschiedene Blätter ging kürzlich die Nachricht, Offenbach gehe mit der Idee um, einen gleichen Stoff wie Mozart's „Don Juan“ zu componiren, in Folge dessen der genannte Componist sich genöthigt sah, dagegen zu protestiren, und den Irrthum dahin zu berichtigen, daß unter seinen Operntexten allerdings einer sich befände, der die „Jugend des Don Juan“ behandle, dabei aber durchaus keine Aehnlichkeit mit jenem Libretto habe.

Druckfehler Berichtigungen.

Durch ein Versehen in der Druckerei sind die beiden letzten Seiten der vorigen Nummer falsch paginirt worden. Statt S. 162, 155 muß es heißen: 175, 176. Ebenso ist S. 173 Z. 6 v. u. zu lesen statt: „Brianis de Provence“ — „Blanche de Provence“.

Literarische Anzeigen.

Verlag von F. E. C. Leuckart in Breslau.

Soeben erschienen:

Neun Vesperpsalmen und Magnificat nach gregorianischen Melodien

für vier Singstimmen, Streichquartett, zwei Oboen, zwei
Horn, abwechselnd mit zwei Ventiltrompeten, Pauken
und Orgel

componirt von

Moritz Brosig.

Op. 34. In zwei Lieferungen.

1. Lief.: Dixit; Confitebor; Beatus vir; Laudate pueri; Laudate
Dominum Magnificat. Preis 2 Thlr. 20 Sgr.
2. Lief.: Laetatus sum; Nisi Dominus Lauda Jerusalem; In exitu.
Preis 2 Thlr. 5 Sgr.

Concert-Ouverture.

Bei F. E. C. Leuckart in Breslau erschienen:

Ouverture zu „Medea“ für grosses Orchester

von

Woldemar Bargiel.

Opus 22.

Partitur 1 $\frac{2}{3}$ Thlr.

Orchesterstimmen 2 Thlr.

Clavierauszug zu vier Händen 1 Thlr.

„Das Werk des hervorragenden, begabten Componisten athmet
Feuer und Geist; die Motive sind edel und charakteristisch erfunden,
die Orchestrirung zeichnet sich zugleich durch ein reiches Colorit
und durch künstlerisches Mass aus. Kurz das Werk ist allgemeiner
Beachtung am ehesten zu empfehlen.“

Deutsche Musik-Zeitung No. 14.

Früher erschienen:

- Ehlert, Louis, Op. 21. Hais-Ouverture.** Partitur 1 Thlr. 5 Ngr.
Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug zu vier Händen 25 Ngr.
- Wirth, Hugo, Op. 15. Fest-Ouverture.** Partitur 1 Thlr. 10 Ngr.
Orchesterstimmen 3 Thlr. 5 Ngr. Clavierauszug zu vier Händen 25 Ngr.
- Vierling, Georg, Op. 24. Im Frühling. Ouverture.** Partitur
1 Thlr. 7 $\frac{1}{2}$ Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 20 Ngr. Clavierauszug zu vier Händen 25 Ngr.

Neue Musikalien

im Verlage von

B. Schott's Söhne in Mainz.

- Bendel, F., 3 Morceaux élégants. Op. 31. No. 1. Réverie. No. 2. Sérénade. No. 3. Sérénade. à 45 kr.**
- Hess, Ch., Fantaisie sur l'Opéra: Les Bavards, de Offenbach. Op. 82. 54 kr.**
- Bouquet de Fleurs. Polka-Mazurka. 18 kr.**
- Hünter, Fr., Souvenir de la Scala. Improvisation sur un Air de Donizetti. Op. 219. 1 fl.**
- Jaell, A., Transcriptionen aus R. Wagner's Nibelungen. No. 1. Das Rheingold. Op. 120. 1 fl. 21 kr.**

Katterer, E., Divertissement élégant sur Giselle. Ballet. Op. 133. 1 fl.
Prudent, E., Les trois Rêves. Morceau de concert. Op. 67. 3 fl. 12 kr.

Einzeln:

- No. 1. Les Esprits de Champagne. 1 fl. 30 kr.**
No. 2. Les Génies du Foyer. 45 kr.
Nr. 3. Ballet des Zingari. 1 fl. 30 kr.
Sacré, J., Le grand Serment. Quadrille. 36 kr.
Souvenir d'Augsbourg. Schottisch. 18 kr.
Schubert, C., La Muette de Portici. Suite de Valses. Op. 303. 45 kr.
Smith, B., Gaité de coeur. Valse brillante. Op. 21. 1 fl. 12 kr.
Une Perle de Varsovie. Polonaise brill. Op. 27. 54 kr.
Feu de joie. Morceau de Salon. Op. 28. 1 fl. 12 kr.
Cramer, H., Potpourris à 4 mains. No. 69. La Forza del destino. 1 fl. 30 kr.
Hünter, Fr., Rondeau martial sur une Marche sur l'Opéra: La Reine de Saba, à 4 mains. Op. 218. 1 fl. 12 kr.
Aulagnier, A., Délassements harmonieux. Collection de Mélodies etc. pour Orgue-Mélodium. No. 1—6. à 1 fl. 21 kr.
Alard, D., Les Maîtres classiques du Violon. Collection de Morceaux choisis pour Violon et Piano.
No. 1. Corelli, Sonate XII (Follia.) Op. 5. 1 fl. 48 kr.
No. 2. Bach, J. S., Sonate VI. 2 fl.
Dancs, Ch., Les Perles d'Italie, de France et d'Allemagne. 30 Mélodies pour Violon seul. Op. 107. No. 1—3. à 54 kr.
Batta, A., Fantaisie brill. sur des thèmes de Bellini et Donizetti, pour Violoncelle av. Piano. 1 fl. 48 kr.
Rubinstein, A., Ouverture triomphale à grand Orchestre. Op. 43. Partitur 3 fl. 36 kr.
Sacré, J., Les Gondoliers. Suite de Valses pour grand Orchestre. 4 fl. 48 kr.
Stassy, L., Potpourri sur des motifs de l'Opéra: Un Ballo in Maschera, pour petit Orchestre. Op. 108. 3 fl. 12 kr.
Lachner, F., Vier Lieder f. 1 Singst. m. Clavierbegl. Op. 116. 1 fl. 21 kr.
Lyre française. No. 946. 947. 954—958. à 18 u. 36 kr.

Neue Musikalien

im Verlage von

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

- Beethoven, L. van, Op. 87. Trio für 2 Violinen und Bratsche nach dem Trio für 2 Oboen und englisches Horn 25 Ngr.**
- Bosen, Fr., Frühlingmorgen. Duett für 2 Soprane mit Begleitung des Pianoforte 15 Ngr.**
- Drei Gesänge für eine Bariton- oder Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte 25 Ngr.**
- Das Irrlicht. Ein Traum. Der Felsenbach. 3 Nottornos für das Pianoforte 1 Thlr.**
- Blquette pour Violon avec accompagnement de Piano 1 Thlr.**
- Chopin, Fr., Mazurkas für das Pianoforte. Einzel-Ausgabe: Nr. 7—26 à 5 bis 12 $\frac{1}{2}$ Ngr.**
- Nottornos für das Pianoforte. Einzel-Ausgabe: Nr. 1 bis 13 à 7 $\frac{1}{2}$ bis 12 $\frac{1}{2}$ Ngr.**
- David, Ferd., Violinschule 6 Thlr.**
- Duvernoy, J. B., Op. 259. 2 Fantaisies sur des motifs favoris de l'Opéra: Un Ballo in Maschera de Verdi pour le Piano. Nr. 1. 2 à 20 Ngr.**
- Müller Sohn, A., Op. 7. Liebesföhling. Eine Liederreihe von Fr. Rückert für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte. 1. Heft 1 Thlr. 2. Heft 1 Thlr. 5 Ngr.**
- Müller, E., Op. 15. Festgruss der Sanger Leipzigs an die deutschen Turner beim dritten deutschen Turnfeste für Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten. Clavierauszug und Singstimmen 10 Ngr.**
- Schubert, F. L., Charakteristische Tonbilder aus der Oper Lohengrin von R. Wagner. Vier Transcriptionen für das Pianoforte zu 4 Händen 1 Thlr.**
- Wagner, R., Tristan und Isolde. Clavierauszug ohne Worte von A. Horn 7 Thlr.**

Druck von K. Schott's Söhne in Mainz.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhne in Mainz.

Leipzig, den 27. November 1863.

Das Meter Zeitschrift erscheint jede Woche
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Jahreslauf (in 2 Bänden) 2½ Tls.

Neue

Infektionsgefahren die Festgabe 1. Aug.
Abonnement nehmen an: Prof. Dr. Dr. Dr.
Rustall- und Kunst-Buchhandlung an

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Gramscin'sche Buch- & Musikh. (R. Bahn) in Berlin.
 Ad. Christoph & W. Aude in Prag.
 Schröder Buch in Zürich.
 Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 22.

Neunundfunzigster Band.

D. Weidmann & Comp. in New York.
J. Schottenbach in Wien.
Hud. Friedman in Warschau.
C. Kaiser & Moser in Philadelphia.

Inhalt: Dr. A. E. Schreiber: 1) Das musikalische Leben in geschichtlicher Entwicklung. 2) Zur Periodisirung der Musikgeschichte, ein Beitrag. Von E. Schell. (Schluß.) — Correspondenz. (Leipzig, Dresden, Prag, Basel.) — Kleine Mittheilung (Zeitgemäße Betrachtungen. Bagatellen. Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

Musikgeschichte.

Dr. A. E. Schneider: 1) Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung, 2) Zur Periodisirung der Musikgeschichte, ein Beitrag. Leipzig. Breitkopf und Härtel. 1863.

Von
 E. Scheller.
 (Schluß.)

Die Semiotik der Notenschrift weist ungefähr 20 Zeichen auf, welche sämmtlich die mannigfaltigen rhythmischen Nuancen für die Vortragsweise des Gesanges bezeichnen. Somit ist der erwähnte „Gleichschritt“ des gregorianischen Gesanges ein reines Phantasiegebilde.

Dieselbe Semiotik führt außerdem eine Anzahl Zeichen vor, welche melismatische Verzierungen der verschiedensten Art darstellen, — ein Beweis, daß es mit dem sogenannten cantus choralis, d. h. nach der gewöhnlichen Auffassung dieses Wortes sehr verdächtig steht. *)

Die Melodik des gregorianischen Gesanges ist ferner auf eine zwar ungebundene, dennoch ausgesprochene Rhythmik begründet, welche die metrischen Unterschiede der betonten und unbetonten Silben aufs Entschiedenste anerkennt und befolgt, sobald der Fluß der Melodie dem nicht widerstrebt, also ein System, das sich gänzlich nach dem oben erwähnten Gebote Augustin's gestaltet. Man kann diesen Gesang füglich als eine musikalische Prosa mit einem rhythmischen Falle bezeichnen.

Die ältesten Manuscripte, wie z. B. ein Sacramentarium Gregor's aus der ersten Hälfte des 10., ein anderes aus der

zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts, beide in der Pariser Bibliothek vorhanden, die berühmte Kasse in der Bibliothek der Minerva zu Rom, das Antiphona zu St. Gallen u. a. m., zeigen durchaus dieselbe Semiotik wie die späteren Manuscripte.

Die rein liturgischen Partien, wie die Prästation, die Sectionen, das Vaterunser, wurden zweckmäßig in recitirender Weise, aber nichts weniger als „in lauter langen Tönen von ähnlicher Dauer“ gesungen. Die Antiphonen und die Gradualgesänge dagegen tragen einen rein musikalischen Charakter.

Der gregorianische Gesang endlich besitzt in den Romen die Mittel, die Melodien den sich an den Text anknüpfenden Stimmungen gemäß zu gestalten. Die Wiederkehr gewisser Tongruppen in bestimmter Ordnung, die vorwiegende Anwendung gewisser Intervalle, wie z. B. des Quintensprungs bei hochernsten feierlichen Ausdrucksweisen, namentlich in Sätzen, welche in dem ersten Tone gehalten sind, verleihen den Tonstücken ein charakteristisches Stimmungsgepräge, so weit es auf diesem Standpunkte möglich ist.

Eine reiche und vielseitig nuancirte Coloratur, die sich zum Theil sogar schon nach dem Gesetze der Sequenz gestaltet, ein organisch fließender Gang der Melodie sind fernere Eigenschaften dieses alten Gesanges.

Die Erfindung der Notenschrift machte die frühere Gemiotik überflüssig und damit schwanden auch die Zeichen für die rhythmischen und melismatischen Nuancen; die Tradition erhielt aber die Vortragsweise noch Jahrhunderte hindurch.

Das Gesetz der Mensur gilt daher weder für den Kirchen- noch Liedgesang, nur für die contrapunctischen Formen. Das beweist im Besondern das 25. Capitel des noch unedirten Musiltractats von Johannes v. Moravien, wo z. B. für den Kirchengesang drei verschiedene Zeitverhältnisse sowohl der Longa als der Brevis aufgeführt werden.

Mit einem Worte: Kirchengesang und Lied wurden anders vorgetragen, als die Notenschrift anzeigt und somit nehmen wir uns vorläufig die Freiheit, das vom Verfasser eingeführte Prädicat „cantillirend“ für diese erste Periode, wie für das ganze Mittelalter zu streichen.

Ebenso kann nach obigen Erörterungen das, Seite 133 ausgesprochene Geständniß des Hrn. Schneider, daß er die Originalität des Kirchengesanges in dem vollen Sinn, wie der Volksesang originell war, bezweifelt und daß seiner Ansicht

*.) Der Coder von Montpellier enthält außer den Buchstaben und Reimen noch besondere Zeichen, aus denen, wie jetzt erwiesen, die Anwendung der Viertelnoten im dem gregorianischen Gesange hervorgeht.

nach die Kirchenmelodien weder so alt noch so eigenartig waren wie die Volksweisen, völlig gleichgültig lassen. Wir sind der entgegengelegten Ueberzeugung, wie wahrscheinlich ein Jeder es sein wird, der sich mit der Geschichte des gregorianischen Kirchengesanges ausführlich beschäftigt hat, und wir gründen unsere Meinung auf die älteren hier einschlagenden Manuscripte, als die einzigen geschichtlichen Quellen. Ja wir verwerfen von vornherein die ganze folgende Entwicklung des Volks- und Kunstliedes, nach Seiten der Musik, als durchaus ungeschichtlich in Folge der gründlichen Unkunde, welche der Verfasser über das Wesen und die Methode des Kirchengesanges an den Tag legt, und halten eine nähere Kritik dieser Abschnitte für durchaus überflüssig. Kann denn eine Darstellung des Liedgesangs möglich sein, so lange die elementarischen Bedingungen zu einer Vorstellung von der älteren Vortragsweise fehlen? —

Der Verfasser überschätzt überhaupt den bildenden Einfluß des Volksliedes auf das künstlerische Schaffen in jenen Zeiten, — dieser harmlosen Weisen, welche in naturwüchsiger Kraft wie Waldblumen an Klostermauern aufschossen und sich ihres Daseins freuten, ohne einen Eingriff in das Getriebe des höheren Kunstwesens zu beanspruchen. Ich gebe zu, daß es ein schönes, ächt romantisches Bild gewähre, wenn man, wie hier geschehen, den lustigen bunten Troß der „Fahrenden“ als vermittelnde Größe zwischen die Kirche und das Volkslied einschleibt, und diesen Jongleurs die Handlangerarbeit für den Bau des Kunstliedes, d. h. der Troubadourgesänge zuertheilt: aber geschichtlich ist es nicht. Denn leider ist das Kunstlied weit älteren Ursprungs, als diese Gattungen; wir finden es schon vorhanden in den ältesten Marienliedern, in denen sich überhaupt der Bildungsproceß des Einzelgesanges nach seinen freieren und weltlichen Gestaltungen ebenso wie der Uebergang der lateinischen Sprache in die französische sichtlich und in interessanter Weise darstellt. Ich beziehe mich namentlich auf eine Sammlung solcher Lieder, welche einige Manuscripte der Pariser Bibliothek aus dem Anfange des 12. Jahrhunderts enthalten. Genannte Lieder sind durchgängig neumatistirt; der Bau der Melodie verräth eine entschieden liedförmige Zeichnung und wiederholt sich in seinen Grundzügen auf jeder Strophe, freilich mit mannigfaltigem Wechsel im Einzelnen, alles dies im Gegensatz zu den offenbar populären Weisen der horazischen Oden und anderer Gesänge theils weltlicher, theils geistlicher Art, welche dem Forscher nicht selten am Rande der Manuscripte entgentreten und von denen meistens nur die erste Strophe neumatistirt ist. Die häufige und doch im Ganzen regelmäßige Wiederkehr gewisser Verzierungselemente, wie des Epiphonus, Cephalicus, des Quilisma, der Gutturialis n. a. m., die bei den populären Melodien nur sparsam und gelegentlich vorkommen, stempeln jene Lieder noch bestimmter zu Kunstzeugnissen.

Ueberhaupt ist die geschichtliche Entwicklung des musikalischen mittelalterlichen Liedes einer der schwierigsten Vorwürfe, dessen Behandlung vor Allem selbständiges Quellenstudium als die erste und nothwendigste Bedingung stellt. Die Kenntniß der alten Neumenschrift, zu deren Entzifferung erst in neuester Zeit die Möglichkeit geboten ist, erscheint als ein unerläßliches Gebot an den, welcher dergleichen Arbeiten unternimmt; denn nur die neumatistirten Weisen führen, als die ältesten und die Gesangsmethode beschreibenden, zur Erkenntniß des Bildungsprocesses. Und dazu bedenke man, daß selbst ungeachtet so vieler und langweiliger Tractate noch jetzt das Wesen der mittelalterlichen Tonalität in seinem weiten Umfange uns keineswegs zur Gänze bekannt ist. Sind z. B. die Ton-

arten der Volks- und Liebweisen Modificationen der sogenannten kirchlichen Tonreihen, oder sind sie, wie Coussemaker annimmt, aus einer besonderen Tonalität erwachsen, in der man die Mutter des modernen Tonartsystems zu erkennen hätte? — Ach, Hr. Dr. Schneider! es erfordert noch viele, sehr viele saure Arbeit, bevor wir nur dahin gelangen, das sichere Material zu einer Geschichte der mittelalterlichen Musik zu beschaffen, geschweige daß wir so ohne Weiteres auf die kitzlichsten Punkte losstürmen könnten. Wir dürfen uns auf keine Autoritäten verlassen, ja nicht einmal auf die Gerbert'schen Texte, vorläufig dem einzigen Hülfsmittel für die Kenntniß der mittelalterlichen Musik, können wir so unbedingt bauen, denn sie sind meistens ungenau collationirt und häufig sehr lächerhaft*) redigirt. Ja, wenn man die massenhaften Vorräthe von noch unbekannten Volks- und Kunstliedern der verschiedensten Gattung kennt, welche die Bibliotheken zu Paris und Rom allein bergen, dann steht man an, ob man über die Kühnheit unseres Verfassers staunen oder lächeln soll, der nur auf den paar Bänden der dazu bedenklich zugerichteten Ausgaben von Riesewetter, oder gar den höchst fehlerhaften Beigaben zu dem sonst verdienstlichen Werke von Wolf über die Leiche — von la Borde gar nicht zu reden — fußend sich an ein so bodenloses Unternehmen wagte; aber man findet es begreiflich, daß er es mit der absurden Behauptung von de la Borde: es hätten die Troubadours nur gregorianischen Gesang componirt, (S. 225) — ernstlich nimmt.

Mit einem Worte: lassen wir es, bevor uns nicht bessere Gründe vorgeführt werden, beiläufig noch beim Alten und erkennen wir an, daß der Kirchengesang der Urstamm ist, aus dem die Gattungen und Formen der mittelalterlichen Musik sprießen; erkennen wir ferner an, daß der Typus dieser Musik kirchlich ist und daß die Polyphonie den Schlüsselpunct des gesamten Bildungsprocesses während dieser Epoche bildet. Wie der monodische Kirchengesang die contrapunctischen Formen hervortrieb, so drängt auch die Liedweise nach mehrstimmiger Behandlung und gewinnt erst durch diese ihre eigenartig höchste Vollendung. Ich meine nicht etwa jene berühmten Madrigale, welche den kirchlichen Motettenstyl in das Weltleben einführen, ich spreche vielmehr von den kleinen anspruchslosen, meist dreistimmigen, mitunter auch vier- und sogar fünfstimmigen Salonliedchen, unter denen gar manches Volkslied auftaucht. Diese kennt freilich der Verfasser nicht; das ist aber seine Schuld, denn sie sind in den Bibliotheken Italiens und von Paris reichlich vorhanden.

Herr Dr. Schneider hat die neueren Arbeiten der französischen Musikarchäologen so vollständig mit Stillschweigen übergangen, daß er sie auch nicht der geringsten Andeutung würdigt. Einem deutschen Gelehrten darf man nicht zutrauen, daß ihm selbst die ausländischen Fachwerke seiner Wissenschaft unbekannt wären. Er hat sie demnach offenbar nicht der Beachtung für werth gehalten. In diesem Falle aber hätte der Verfasser weise gewisse Nachlässigkeiten vermeiden sollen, die ihm zwar bei seinem dichterischen Schaffen leicht aus der Hand fallen konnten, allein nicht gut stehen, wenn man eine Anzahl von Arbeitscollegen so ohne Weiteres von der Tafel des Verdienstes austreicht. Irren ist freilich menschlich, allein man sollte

*) Als Beleg will ich nur beiläufig anführen, daß ich so glücklich war, bei meinen Forschungen in den Bibliotheken Italiens und Frankreichs außer vielen wichtigen Ergänzungen zu den vorhandenen Werken des Guido von Arezzo zwei größere, vollständig unbekannte Tractate von demselben aufzufinden.

doch darin ein gewisses Maß halten. Wie nachsichtig aber der Verfasser gegen die Schwächen des menschlichen Herzens ist, mag folgende kleine Liste von einzelnen Irrthümern zeigen: 1) Seite 72 wird die Antiphone mit den Responsorien gleichgestellt, obwol beide zwei ganz verschiedene und von verschiedenen Quellen abstammende Gesangsweisen sind, wie dies die älteren Liturgiker und die Ordines Romani bezeugen. 2) Seite 115 wird behauptet, daß der ambrosianische Gesang schon lange vor Gregor I. in der allgemeinen Praxis bei Seite geschoben war, ungeachtet er in dieser nie stand und seine Lebensdauer in Mailand sich bis ins 12. Jahrhundert verfolgen läßt. 3) Der ambrosianische Lobgesang, Text wie Musik, lassen sich mit Sicherheit nicht früher als ins 5. Jahrhundert zurückführen; (S. 134). 4) Die aus Bollen's: „der deutsche Choralgesang der katholischen Kirche“ entnommene Beispiele, wie das Oster-, Pfingst- und Flagellantenlied, gehören dem eigentlichen gregorianischen Gesange durchaus nicht an; das ebenfalls im Notensatz angeführte „Ite, missa est“ wie das „Alleluja“ sind sehr entstellte Lesarten, die in dieser Form den eigentlichen Charakter jenes Gesanges vollständig verleugnen. 5) Der Sachsse Gottschall lebte nicht im Jahre 600 sondern erst im Anfange des 9. Jahrhunderts; er war Mönch in der Abtei von Fulda und wurde von Rabanus Maurus und Hincmar als Heretiker verdammt. (S. 167.) 6) Das Alleluja hat in der abendländischen Kirche nie zu den Aclamationen des Volkes gehört, sondern ist stets von einem Sänger gesungen und von dem Chöre wiederholt worden; die Beweise liefern der erste und zweite Ordo Romanus (oder Mabillon) und der noch ältere Ordo, herausgegeben von Cassander und Hittorp, welcher bis ins 5., ja ins Ende des 4. Jahrhunderts zurückgeht; in diesen Documenten tritt der Ausdruck Sequenz für Alleluja schon als gäng und gäbe auf. 7) Die Seite 239 dargestellte Methode der Troubadours beim Componiren ist falsch und der einseitigen Auffassung der Worte *usus* und *componere* in dem Tractat des Engelbert zuzuschreiben; ein solches fragmentarisches, wüßtes Zusammensetzen einzelner eigener Erfindungen mit vorhandenen Weisen, wie der Verfasser jenes Verfahren schildert, widerspricht den erhaltenen Gesängen aus der Zeit, wie dem Charakter derselben überhaupt. Die seltsame Form des Citats *) könnte übrigens zu der Vermuthung Veranlassung geben, daß der Verfasser die *scriptores ecclesiastici* von Herbert gar nicht nachgeschlagen habe, da bekanntlich keiner von den drei Bänden des Werkes sich in besondere Bücher theilt. 8) doch soll ich in der That dies Register noch weiter führen? — Ach, ich fürchte, daß ich in Betracht des so geringen Interesses, welches in Deutschland der älteren Musikgeschichte und namentlich den musikarchäologischen Forschungen geschenkt wird, viel zu sehr ins Detail gegangen bin. Mein Gott, wer forscht auf einem Valle so ängstlich nach den Stoffen der Toiletten, wenn diese nur geschmackvoll und elegant sind, wenn vor allem die Kleider das haben, was der Franzose *Facon* nennt. Und in der *Facon* ist der Verfasser ein Meister; er hat die Legenden über den alten mittelalterlichen Gesang mit einer überaus reizenden Einfassung versehen, um die ich ihn beneide. Er verwahrt sich überdies in der Vorrede (S. 1) gegen alle Zumnuthungen hinsichtlich eines „gelehrten Apparats“ und macht dadurch unsere gelehrten Waffen unnütz. Geben wir also dem Verdienst die Ehre; in der belletristischen

Toilettenkunst ist unser Verfasser ein vollendeter Meister, und ihm darf es die schöne Kunigunde nicht nachtragen, wenn sie mit diesem Costume dennoch Fiasco machen sollte. Ich für meinen Theil will ihr allen Erfolg wünschen, und vor allem zu Ehren der deutschen Wissenschaft, daß sie nie ins Französische übertragen werde. Die Franzosen haben gerade jetzt so großen Respect vor unserem gründlichen und umfangreichen Wissen und dazu leider! einige Fachmänner auf diesem Gebiete. . . . Es wäre doch nicht schmeichelhaft für uns, wenn sie in unseren jüngsten Bestrebungen eine gewisse Verwandtschaft mit ihrem eigenen Treiben entdeckten.

Und dennoch, so wenig dieses Werk des Hrn. Schneider nach Seiten seines Gehaltes auch den nachsichtigsten wissenschaftlichen Anforderungen entspricht, hat derselbe eine Tugend, der hier eine gebührende Anerkennung nicht versagt bleiben darf. Es zeigt wenigstens den guten Willen, die wissenschaftliche Cultur einem Terrain zuzuführen, von dem sich bisher das gelehrte und literarische Interesse vornehm abwandte; ja noch mehr, es hat sich redlich bemüht, die große Bedeutung dieses Gebietes für die Kunst und Culturgeschichte hervorzuheben. Und wahrlich, Herr Doctor! sollte es Ihrem Buche gelingen, eine allgemeinere und regere Theilnahme seinem Gegenstande zuzuwenden, sollte es sogar so glücklich sein, sich recht bald unter einer kleinen neuen Literatur zu begraben, die indeß den gelehrten Apparat vorläufig noch für eine Hauptsache erachtete: ich selbst werde Sie um die Fehler beneiden, die ich vorhin corrigirte; denn dann werden Sie sehr viel gethan und noch mehr genützt haben. —

Correspondenz.

Leipzig.

Das sechste Abonnementsconcert im Saale des Gewandhauses, welches am 12. d. M. stattfand, trat mit einem sehr interessanten Programme auf, wie jene Concerte seit ihrem ersten Abende keines wieder gebracht hatten. Es enthielt: Ouverture, Scherzo und Finale von Schumann, die große Tenorarie aus dem „Freischütz“, das F-moll-Concert von Chopin, und das „Zigeunerleben“ von Schumann, mit sehr Orchester eingerichteter Begleitung von E. P. Gräbener, und als zweite Abtheilung eine neue Symphonie (in D) von Robert Volkmann. Zugleich aber producirten sich auch zwei neue, executive Talente: Frä. Doris Böhm aus Dresden (Schülerin des hiesigen Conservatoriums) als Pianistin, und Hr. Joseph Schilb aus Solothurn (im vorigen Jahre durch die Cunterpe-Concerte zuerst in die Oeffentlichkeit eingeführt) als Sänger. Es ist Pflicht jeder anständigen — allein zulässigen — Kritik, an die Leistungen ausübender Künstler einen bestimmt und klar ausgesprochenen Maßstab zu legen, im Gegensatz zu jenen Referaten, welchen nur launenhafte Willkür oder wol gar subjective Coterie-Beziehungen, ohne all und jede Rücksicht auf wirkliche Kunstprincipien, zur Grundlage dienen. Anfänger auf dem Felde öffentlicher Vorträge entbehren in der Regel noch des genügenden Selbstvertrauens, verlieren somit die erforderliche Sicherheit und einen guten Theil der besten, ihnen oft unbestreitbar innewohnenden Mittel. Sie bedürfen demgemäß des freundlichen Entgegenkommens, der Aufmunterung, und zwar desto mehr, je anspruchsloser, je erschütterlich befangener ein jugendliches Talent austritt. Hier ist es also Aufgabe des Referenten, den ächten künstlerischen Waijen von der etwaigen Spreu zu sondern, und die sich kundgebende tatsächliche Begabung nicht über kleine Zufälligkeiten zu

*) *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*. Tom II lib. I. Cap. 8.

übersehen. Frä. Böhme trug das sehr schwere Chopin'sche Concert recht lobenswerth vor. Entbehrte ihr Spiel auch hin und wieder noch der erforderlichen Kraft, so entschädigte es anderseits den Zuhörer durch anmuthig zarten Anschlag. Wollen wir gerechter Weise einige nicht so ganz präcise Stellen der Befangenheit zuschreiben, so dürften wol Reinheit und relative Eleganz der Ausführung hervorzuheben sein. Auch waren eine gewisse sinnige Auffassung und entsprechende Wiedergabe der Intentionen des Componisten nicht zu verkennen. Ebenso erfreulich berührte uns das Debut des Hrn. Schild in der Freischütz-Arie. Freilich machte sich auch bei ihm noch einige Befangenheit bemerkbar — z. B. gleich zu Anfang in dem ersten, fast herausgepreßten „Rein!“ — demungeachtet documentirte sich seine Stimme als ein lebenskräftiger Tenor, zwar ohne bedeutende Höhe, aber von markigem und dabei sympathischem Klange. Unserer Ansicht nach scheint dieselbe mehr für den scenischen, als für den besondere Plastik und Solubilität erfordernden Concertgesang sich zu eignen, neigt sich demnach mehr zum Charakter des *tenore eroico* als dem des *tenore di grazia*. Ob schon Schild's Vortrag in den leidenschaftlichen Stellen jener Arie noch etwas mehr innere Aufregung wünschen ließ, so war dennoch ein lobenswerthes Streben nach Wahrheit des Ausdrucks nicht zu verkennen, welches mehrfach auch einem glücklichen Gelingen recht nahe kam, und berechtigt demnach dieses Debut des jugendlichen Sängers zu den schönsten Hoffnungen. Nur hätten wir die, wenn auch nur ganz geringe italienisirte Verzierung, mit welcher das Anbante $\frac{2}{4}$ abschloß, lieber nicht gehört. Sowol Frä. Böhme, als Hr. Schild erndeten warmen Antheil und Applaus von Seiten des Publicums. — Schumann's an und für sich schon lebendiger Chor „Zigeunerleben“, ursprünglich (ganz so wie die von Liszt bearbeiteten Schubert'schen Lieder) mit Pianofortebegleitung, erwies sich durch die sehr effectvolle Transcription der Letzteren für Orchester — oder, nach dem Ausdrucke eines gewissen Blattes, durch das „Experimentiren“ mit derselben, von Gräbner, bedeutend mehr noch gehoben. Unsere Ansicht von der Zulässigkeit und Lebensfähigkeit solcher Bearbeitungen, welche übrigens auch früher schon öfter Anwendung gefunden hatten, wird demnach (wie es nicht anders sein konnte) vom Concertinstitute des Gewandhauses getheilt. In Folge dessen haben denn auch die Herren Referenten anderweitiger Zeitschriften, ihren vordem ausgesprochenen Pietäts-Gefühlen und ästhetischen Grundsätzen diametral entgegen, die Uebertragung Gräbner's „für diesmal“ als „passend“ bezeichnet. Wir wissen jedoch, daß in einer Principienfrage das Wort „für diesmal“ vernünftiger Weise gar keine Geltung erhalten kann, nehmen daher diese Phrase ganz einfach logisch für das, was sie thatsächlich ist, d. h. für ein — wenn auch etwas verspätetes und bedeutend geschränktes, immerhin aber — höchst lobenswerthes Nachgeben der richtigeren Ueberzeugung gegenüber, dürfen also den erwähnten Herren unser Compliment machen: es ist wirklich recht hübsch von ihnen! — Die Ausführung dieses Musikstücks war, sowol hinsichtlich des Chorgesangs, als auch des Orchesters, der Composition ebenbürtig, feurig und schwungvoll, wenn gleich ein paar ephemere Distortionen und ein verspäteter Einsatz sich in den kleinen Solos bemerkbar machen wollten. Schumann's Instrumentalwerk dagegen, so wie die neue Symphonie entsprachen an Präcision und Wiedergabe des Charakters nicht ganz den bisherigen, musterhaften Leistungen des Gewandhaus-Orchesters. Es schien das Letztere sich in diesen Werken nicht so recht heimisch zu fühlen. Ueber Bolkmann's Symphonie behalten wir uns eine nähere Besprechung vor, und wollen hier nur berühren, daß, unserer Ansicht nach, in derselben keine eigentliche, erforderliche Steigerung sich hören ließ: der erste Satz ist der schwungvollste, der letzte der schwächste. Auch schien uns das Trio des Scherzos etwas zu gehn. Im Ganzen aber ist das Werk jedenfalls ein höchst achtungswürdiges, das man erfreut ist, sogar näher kennen zu lernen.

v. M.

Dresden.

Einer der größten Kunstgenüsse, welche uns je geboten, war Hrn. v. Wilow's erster Abend (er hat deren drei in dieser Saison annoncirt) für ältere und neuere Claviermusik, welcher am 6. Novbr. im Saale des Hôtel de Sage stattfand. Das zwei volle Stunden füllende, höchst interessante Programm lautete: Sonate A dur (aus dem Nachlasse) von Franz Schubert (ein Werk, welches besonders in seinen drei letzten Sätzen der gewaltigsten Wirkung fähig ist) a) „Ricordanza“ Concertetübe, b) Spinnlied aus Wagner's „fliegendem Holländer“, c) Ralocymarsch von Franz Liszt, Concert im italienischen Styl (F dur) von Seb. Bach, Große Phantasie Op. 18, Es dur von Hummel, Rotturmo Op. 37 Nr. 2, Es dur von Chopin und Concertwalzer über Motive aus Gounod's Faust von Fr. Liszt. Wir wollen nicht versuchen, den mächtigen Eindruck zu schildern, den die im höchsten Grade vollendete Wiedergabe jeder einzelnen Programmnummer auf das gesamte Auditorium gemacht. Noch weniger dürfte es am Platze sein, eine Detailschilderung des Dargebotenen da zu beginnen, wo so vollkommene Meisterschaft jede Composition nicht allein äußerlich musikalisch untadelhaft, sondern nach der dem Componisten abgelassnen individuellen Seite hin aufs Treffendste wiederzugeben vermag.

Auch der Tonkünstlerverein hat in rühriger Weise seinen ersten Productionsabend Sonnabend den 7. November im Saale des Hôtel de Sage in Scene gehen lassen. Das Programm bestand aus drei Nummern: Quartett (Es dur Op. 44, Nr. 1) von Mendelssohn, vorgetragen von den HH. Körner, Steigert, Mehlhose und Böckmann, Sonate (As dur Op. 110) für Pianoforte von Beethoven, vorgetragen von Hrn. Kollfuß. Serenade (Nr. 5, Es dur) für eine Solovioline, 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Hörner und 2 Trompeten von Mozart. Das Stück kam zum ersten Male zur Ausführung. Diese Composition wurde von Mozart 1776 zur Hochzeitsfeier des Salzburger F. X. Spät mit Elisa Paffner componirt. Die Letztere war die Tochter des Großhändlers und Bürgermeisters Sigmund Paffner, eines trefflichen und patriotischen Mannes, der sich der Familie Mozart bei ihren verschiedenen Kunstreisen sehr nützlich und dienlich erwiesen hatte, wofür der zwanzigjährige Mozart diese Musik zu ihrem Familienfeste schrieb. — Leider waren wir verhindert, dem Concerte beizuwohnen, doch hörten wir die äußerst schwierige Sonate von Beethoven von Hrn. Kollfuß früher in einer gewöhnlichen Versammlung des Tonkünstlervereins auf eine ganz vortreffliche Weise vortragen. Auch wurde von zuverlässigen Seiten die Ausführung der Solo-Violine in der Serenade von Mozart durch Hrn. Kammermusikant Hallwedt überaus gerühmt.

Das zweite Abonnementconcert von H. v. Bronsart, welches den 10. November im Saale des Hôtel de Sage stattfand, begann mit einem der genialsten Werke Robert Schumann's, mit seiner Manfred-Ouverture. Dasselbe verlangt jedoch zu seiner Ausführung vor allen Dingen ein ausgezeichnetes Orchester und da Hrn. von Bronsart nur ein in möglichster Eile combinirtes zu Gebote steht, so dürfen wir unsere Anforderungen nicht zu hoch stellen, und müssen uns daher mit einer ziemlich guten Ausführung begnügen. Außer dem Concertgeber, welcher mit bekannter Meisterschaft Rotturmo (Op. 37 Nr. 1) von Chopin und „Ungarische Rhapsodie“ Nr. 6 von Liszt vortrug, außerdem in vortrefflicher Weise die bereits erwähnte Ouverture und Franz Schubert's Es dur Symphonie als zweiten Theil des Concertes dirigirte, trat als Solist der Violine Hr. Wilhelm aus Leipzig, in zwei Stücken auf. Er spielte Mendelssohn's Violonconcert und Phantasie über ungarische Lieder von Ernst. Der noch junge Mann besitzt schon jetzt eine ganz eminente Technik, elegante Fingersührung und einen weichen einschmeichelnden Ton, welcher Letztere aber noch der größern Fülle entbehrt, wovon jedoch seinem

Instrumente, welches besonders auf den beiden mittleren Saiten von weniger Ausgiebigkeit im Tone erscheint, ein Theil der Schuld beizumessen ist. Stellt sich bei dem jungen Künstler eine gewisse Gefühlswärme ein und emancipirt er sich von der im Schülerstadium unvermeidlichen Unfreiheit, so wird vielleicht schon in kürzerer Zeit die Zahl unserer bedeutendsten Geiger durch ihn um einen vermehrt. Von den vorgetragenen Stücken befriedigten uns die Variationen von Ernst am meisten, weil hier eine virtuose Ueberwindung der wirklich kolossalen Schwierigkeiten Hauptsache, mithin die stärkere Seite des jungen Virtuosen in Anspruch genommen war. Der sehr reiche Beifall des Auditoriums möge seinem Streben eine neue Anregung gewähren. —

Im dritten Abonnementeconcert H. v. Bronfart's wird Richard Wagner einige seiner neuesten Compositionen dirigiren. Wie wir hören, hat der Concertgeber dem berühmten Componisten in freundlichster Weise die ganze Einnahme zur Disposition gestellt.

Das Hoftheater studirt die „Schweizerfamilie“ und Winter's „Unterbrochenes Opfertest“ aufs Neue ein. L. S.

Prag, am 11. November.

Unsere diesjährige Concertsaison wurde auf die glänzendste Weise eröffnet durch die großen Musikaufführungen, die Richard Wagner am 5. und am 8. d. M. im Sophientheater veranstaltete. So erfüllte er denn die sehnlichsten Wünsche aller kunstliebenden Prager, aber auch zugleich sein Versprechen, das er ihnen bereits im Februar gegeben. Wir hatten nun abermals Gelegenheit, die uns schon vom letzten Concerte her lieben und werthen Tonbichtungen zu hören. Die erste Musikaufführung wurde mit dem Lohengrin-Vorpiel eröffnet, das wir in solch würdiger und weisevoller Weise noch nicht vernommen; daran reihte sich die „Versammlung der Meisterfingerzunft“, „Wagners Anrede“, das prächtige humoristische „Schusterlied des Hans Sachs“ (gesungen von Herrn Kolitansky) und das Vorpiel zu dieser Oper. Die zweite Abtheilung brachte das Vorpiel zu „Tristan und Isolde“ (Liebestod) und den, in bedeutungsvoller und sinnreicher Beziehung zu diesem stehenden „Schlußsatz“ (die Erklärung), dann „Siegmund's Liebesgesang“, diesen tönenhen Liebes-Frühling voll duftig blühender Töne (trefflich gesungen von Hrn. Bernard), der, sowie der darauf folgende „Ritt der Walküren“, auf stürmisches Verlangen wiederholt werden mußte. Den Beschluß bildeten die „Schmiedelieder Siegfrieds“ — das Schmelz- und das Hämmerlied —, gesungen von Hrn. Bachmann, der sich einer schmeichelhaften Anerkennung und Auszeichnung von Seiten des Meisters erfreute.

Die zweite Musikaufführung enthielt in ihrem Programme, mit Ausnahme des „Lohengrin-Vorpiels“, der „Versammlung der Meisterfingerzunft“ und der „Anrede Wagners“, — die übrigen vorher genannten Tonwerke, welchen sich noch die tiefpoetische Scene aus dem Nibelungenfestspiele: „Wotan's Abschied und Feuerzauber“, (gesungen von Hrn. Kren) und als Schlußstück die „Lannhäuser-Ouverture“ gesellten. Das „Schusterlied des Hans Sachs“ und das „Hämmerlied“ mußten wiederholt werden. Auch den „Ritt der Walküren“ hätte man gar so gerne noch einmal gehört, es konnte aber diesem Wunsche nicht willfahrt werden.

Der Meister wurde an beiden Tagen mit stürmischem Beifall empfangen, der Jubel galt nicht nur seinen Werken, sondern auch seiner Person, denn er ist und bleibt ein Liebling der Prager. Blumen und Kränze von schönen Damenhänden gesendet, flogen ihm, dem Sänger der Liebe, zu. Das Orchester überreichte ihm durch den Hrn. Professor und Orchesterdirector Milbner einen Lorbeerkranz.

Im Theater wurde der „Fliegende Holländer“ zur Aufführung gebracht und als das Publicum Meister Wagner im Hause bemerkte, erhob sich ein Beifalls-Donner, der sich erst dann beruhigte, als der Meister auf der Bühne erschien und sich der Versammlung zeigte.

Und wie im Februar, so geschah es auch wieder diesmal: als

nämlich Wagner an das Dirigentenpult trat, um das letzte Tonstück des Programms, die Lannhäuser-Ouverture, zu leiten, da erhoben sich Musiker und Publicum von den Plätzen und empfingen den Tonbichter mit enthusiastischem Applaus und begeistertem Juraß, der selbst den Tusch des Orchesters überdröhnte. Diese Huldbigung ist der sprechendste Beweis für die Pietät, welche man für Wagner und seine Werke bei uns hegt und unwandelbar bewahrt, denn gerade vor zehn Jahren wurde die Lannhäuser-Ouverture, das erste größere Werk Wagner's, welches die Prager kennen lernten, aufgeführt und gewann mit feurigsieghafter Gewalt alle Kunstliebende. Wir wünschen und hoffen, daß Wagner recht bald wieder unsere Stadt durch seinen Besuch erfreuen möge. Um das Zustandekommen der Musikaufführungen haben sich die H. Prof. Fäblein und Dr. Musil wesentliche Verdienste erworben.

Franz Gerstenkorn.

Basel.

Unser Musikleben hat begonnen, und überbieten sich die hiesigen Musik-Vereine in interessanten Programmen. So führte die „Concertgesellschaft“ in ihrem ersten Abonnementeconcerte, welches am 18. October stattfand, an Orchestercompositionen: die Militairsymphonie von Haydn, so wie die Ouverturen zu „Ray-Blas“ und zum „Freischütz“ auf. Frä. Auguste Schy (aus Leipzig) trug eine Mozart'sche Concertarie („L'addio“) und Lieber mit Pianofortebegleitung vor („An den Nachtwind“ von Hugo Pierson; „Der Tod und das Mädchen“ von Schubert; „Ich große nicht“ von Schumann). Concertmeister Ludwig Strauß (aus Frankfurt a. M.) theilte sich durch Ausführung von Beethoven's Violinconcert und der Chaconne von Bach.

Auch die Soirées für Kammermusik haben ihren Fortgang genommen. Der zweite Cyclus (vierte Soirée) fand am 6. October statt. Es wurden die Quartette in D dur (Nr. 10) von Mozart, und in A moll (Op. 132) von Beethoven von den H. H. Abel Fischer, Feißner und Rahnt vortrefflich ausgeführt. Dazwischen trug Frä. Alvin Kern das B moll-Scherzo von Chopin vor. — Am 20. October war die fünfte Soirée unter gefälliger Mitwirkung von Concertmeister Strauß und Musik-Dir. Mertke. Es kamen zu Gehör: Quartett (A moll) Op. 41 von Schumann, ausgeführt von obengenannten Herren. Dann das zweite Trio (A dur, Op. 14) für Pianoforte, Violine und Violoncell von A. Dietrich (H. H. Mertke, Abel und Rahnt); Quintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncell von Schubert (H. H. Strauß, Abel, Fischer, Rahnt und Feiß). —

Am 3. October fand das alljährlich zweimal wiederkehrende höchst anziehende Capellconcert in der Martinskirche statt. Das Programm enthielt: Symphonie in E dur von Mozart; Variationen über „Gott erhalte Franz den Kaiser“ von Haydn, für alle Streichinstrumente; Orgel-Locata von Bach, für das Orchester eingerichtet von H. Eßer; Fragmente aus dem Ronett für Blasinstrumente von Spohr und Concertouverture in E dur von Beethoven. —

Am 1. November war Extra-Concert der Gesellschaft unter Mitwirkung von Frau Pauline Biardot-Garcia. Wir hörten: Ouverture zu „Leonore“ (Nr. 3); Arie aus „Britannicus“ von Gluck im Vortrage der Frau P. Biardot-Garcia; die Variationen über „Gott erhalte“ für sämtliche Streichinstrumente; dann Mazurken von Chopin (mit unterlegtem spanischem Text), ausgeführt von Frau P. Biardot-Garcia; „Orpheus“ Symphonische Dichtung von Liszt, und zuletzt Fragmente aus Gluck's gleichnamiger Oper, für Solo, Chor und Orchester, die Soli vorgetragen von Frau Biardot-Garcia. —

Kleine Zeitung.

Zeitgemäße Betrachtungen.

Die „Europa“ brachte vor kurzem einen Aufsatz über Conservatorien der Musik, der neben einigen annähernd richtigen Bemerkungen sehr viel Falsches enthielt.

Der Hr. Referent irrt zunächst, wenn er meint, daß der Gegenstand noch nicht behandelt sei. Derselbe ist bereits vielfach in Büchern und Zeitschriften besprochen.

Er verkennt ferner die Aufgabe der Conservatorien, wenn er aus der Thatsache, daß die hervorragenden Künstler nicht darin gebildet wurden, die Folgerung zieht, daß derartige Anstalten ihrem Zwecke überhaupt nicht entsprechen, daß mindestens der Privatunterricht ebenso viel Berechtigung habe. Ohne den Werth des Letzteren in Abrede stellen zu wollen, ist vor allen Dingen daran zu erinnern, daß es gar nicht die Absicht dieser Institute sein kann, sich vorzugsweise der Ausbildung hervorragender Talente zu widmen. Dieselbe ist nicht ausgeschlossen, wenn sie im glücklichen Falle erreicht werden kann. Hauptbestimmung aber ist, tüchtige musikalische Beamte (Dirigenten, Organisten, Musiklehrer u.) heran zu bilden, ganz wie bei den Universitäten, die auch nicht die Aufgabe haben, nur Genies in den verschiedenen Fächern der Welt zu gewinnen, sondern vor allen Dingen dem Staate brauchbare Beamte zu erziehen. Die große Zahl von Talenten mittleren Grades ist vor allen Dingen ins Auge zu fassen. Genies gehen ihre eigene Bahn, und bedürfen gar nicht einer derartigen Unterweisung oder lausen wol auch davon, wenn sie der Zufall in ein Conservatorium verschlagen hat. Die Regelmäßigkeit des Unterrichts, die für mittlere Kräfte das Ersprießlichste, Nothwendigste ist, wird jenen öfter zur Pein. Abgesehen hiervon, ist die Thatsache nicht einmal richtig. Auch Künstler und Künstlerinnen ersten Ranges sind aus Conservatorien hervorgegangen, und es braucht zum Beleg dafür nicht einmal an die Beispiele aus der älteren italienischen Musikgeschichte erinnert zu werden. Henriette Sontag z. B. war eine Schülerin des Prager Conservatoriums. Endlich ist es durchaus unrichtig, wenn gesagt wird, daß die Zahl der großen Künstler in unserer Zeit sich vermindert habe. Man stelle nur eine Zählung an, und man wird sich alsbald von dem Gegentheil überzeugen. Allein der Umstand, daß es überhaupt jetzt mehr Künstler giebt, als früher, verleitet zu der falschen Schlussfolgerung. Weil der gewöhnlichen Kräfte mehr sind als früher, scheint es, als ob die ausgezeichneten nur in geringerer Zahl vorhanden wären. Ist aber in einem Fache wirklich ein Mangel, so ergänzt sich dieser durch Fülle in einem anderen.

Der Hr. Referent tabelt ferner die öffentlichen Prüfungen, weil man nicht wissen könne, was die Auftretenden wirklich in dem Institut gelernt haben oder nicht; er nennt sie Täuschungen des Publicums, übersieht aber dabei, daß es gar nicht der alleinige Zweck solcher Prüfungen ist, von dem Erlernten Zeugniß abzulegen, sondern überhaupt den Theilnehmenden zum Zwecke ihrer weiteren Empfehlung Gelegenheit zum öffentlichen Auftreten zu geben, ihnen Übung darin zu verschaffen, die erforderliche Sicherheit zu verleihen, damit sie nicht erst, wenn sie in das praktische Leben eintreten, unangenehme Erfahrungen zu machen nöthig haben. In solchen Fällen ist es völlig gleichgültig, ob sie die erforderliche Befähigung in dem Institut gewonnen haben oder nicht. Ja Viele kommen geradezu nur in der Absicht, um diese anderweitig sich nicht darbietende günstige Gelegenheit zum öffentlichen Auftreten benutzen zu können.

Wenn der Hr. Referent weiter gegen eine den Musikschülern zu ertheilende allgemeinere Bildung eifert, allgemein wissenschaftliche Vorträge überflüssig findet, so befreit er damit gerade das, was eine der Haupterrungenschaften der Gegenwart bildet. Sollen allein die Musiker zurückgehalten werden auf jener oft genug bespöittelten früheren Stufe der Bildung, in einer Zeit, wo selbst die Arbeiter die Nothwendigkeit erkennen, um weiter zu kommen, sich höherer Bildung zu befleißigen, und sollen nicht die Musikschulen mindestens eine vorläufige Orientirung gewähren, um spätere Studien nach dieser Seite hin zu erleichtern. Der Hr. Referent bedenkt ferner nicht, daß die Musikwissenschaft überhaupt nie und nimmermehr Boden gewinnen kann, wenn nicht das Interesse dafür in den Musikern selbst angeregt wird. Wo soll sich ein Publicum dafür bilden, wenn nicht zunächst unter den Letztgenannten, und durch Vermittlung derselben in weitem Kreise.

Geradezu falsch endlich ist, was über den Kostenpunct gesagt wird. Der Hr. Referent meint, der Privatunterricht komme billiger zu stehen. Das könnte höchstens nur für jene Fälle gelten, wo die jungen Leute im elterlichen Hause bleiben können, weil ihre Vaterstadt ihnen

hinlängliche Gelegenheit bietet, guten Unterricht zu empfangen. Müßten sie dagegen selbst zum Zwecke des Privatunterrichts einen kostspieligen Aufenthalt in einer fremden Stadt nehmen, so liegt es auf der flachen Hand, daß bei dem Besuch eines Conservatoriums erspart wird. Mit dem gesammten Unterrichtshonorar, was einem Conservatorium jährlich gezahlt wird, kann nicht eine einzige Privatlection bestritten werden. Auch in dieser Beziehung Erleichterungen zu verschaffen, war demnach ein Hauptzweck bei der Gründung von Musikschulen. Allerdings reichen die Unterrichtsstunden in denselben zur Zeit nicht aus, um dem Schüler in einem besonderen Fache, dem er vielleicht sich zu widmen gedenkt, Gelegenheit zur höchstmöglichen Ausbildung zu geben, und der Privatunterricht muß dabei noch ergänzend eintreten. Es könnte dabei entschuldigend daran erinnert werden, daß der Zweck der Conservatorien vorzugsweise die allgemeine musikalische Ausbildung ist. Specialitäten sind Privatsache. Doch ist nicht in Abrede zu stellen, daß es wünschenswerth wäre, wenn sie auch nach dieser Seite hin alle Ansprüche befriedigen könnten. Liegt darin ein Vorwurf, so trifft dieser indeß nicht die Anstalten, sondern es ist darauf hinzuweisen, daß dieselben vor allen Dingen einer genügenden pecuniären Unterstützung bedürfen, als den meisten zur Zeit wirklich zu Gebote steht. Wie weit würden unsere Universitäten kommen, wenn sie bloß auf das Honorar der Studirenden angewiesen wären. Dies ist demnach der Punct, auf den Alles ankommt.

Wir verkennen nicht das Wohlgeheimte, was in den Vorschlägen des Hrn. Referenten enthalten ist, müssen aber darauf hinweisen, daß eine genauere Kenntniß der Verhältnisse, als hier sich documentirt, nothwendig sein dürfte, wenn man wirklich den Kern der Sache erfassen will.

Bagatellen.

Das Auftreten des Hrn. Parepa gab wieder einmal Gelegenheit unsere deutsche Ausländerei, unseren Mangel an nationaler Gesinnung satissam zu erhärten. Ueberall wurde dieselbe „Riß“ genannt, während doch alle anderen Nationen bei deutschen Künstlern, die bei ihnen auftreten, stets ihre landesüblichen Bezeichnungen gebrauchen. Es ist also nur consequent, wenn auch wir statt des Wortes „Riß“ das deutsche „Fräulein“ beibehalten.

Alle Augenblicke findet man, gedruckt und geschrieben, die Bezeichnung „Solis“. Man übersieht dabei, daß dies ein doppelter Plural, ein italienischer und ein deutscher ist, da schon das „i“ den Plural bezeichnet. Es muß entweder „Soli“, oder deutsch „Solos“ heißen.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Der Violinvirtuos Max Wolff gab kürzlich in Frankfurt a. M. ein Concert, in welchem sich eine junge Pianistin Hrn. Gosen hören ließ. Die Kritik spricht sich über die Leistungen derselben in anerkennenswerther Weise aus, und lobt namentlich ein präcises exactes Spiel.

— Richard Wagner gab am 14. Novbr. in Karlsruhe ein großes Concert in glänzender Weise, und es soll der Eindruck derselben, wie man schreibt, selbst auf die, welche bis jetzt noch gegen seine Richtung aufgetreten waren, ein tiefer und nachhaltiger gewesen sein. Auf besonderen Wunsch des Großherzogs ist das Concert am 19. wiederholt worden.

— Bieryemps, der bekanntlich jetzt in England concertirte, wird mit nächstem in Deutschland erwartet, um in einem der Museumsconcerte in Frankfurt a. M. das Beethoven'sche Violinconcert vorzutragen.

— Frau Clara Schumann soll beabsichtigen, diesen Winter in Petersburg zu concertiren.

— Offenbach hat sich, wie man schreibt, um die Direction der komischen Oper in Paris beworben, und es soll auch wirklich für ihn Aussicht vorhanden sein, dieselbe zu erhalten.

— Der in d. Bl. früher schon genannte talentvolle Violinspieler Henry Schradiek aus Hamburg (ehemals Schüler des Leipziger Conservatoriums) ist als Sologeiger für die Winterconcerte in Bremen engagirt worden.

— In Folge der Neuwahlen in Preußen ist auf ausdrückliche Anordnung des Grafen von Redern der Domfänger Hr. Strehow

in Berlin seines Dienstes entlassen, jedoch unter Beilassung seines vollen Gehaltes bis zum Schlusse des laufenden Vierteljahres. Stechow hat hierauf Protest erhoben und weitere Schritte sich vorbehalten.

— Frä. Artot ist während der bevorstehenden Saison für das Hofoperntheater in Wien engagirt worden.

— Merelli hat mit seiner italienischen Operngesellschaft seine Vorstellungen am 10. Novbr. in Amsterdam begonnen.

— Der Violinist Winiawski ist für die Concerte der „Musical-Union“ und Camillo Sivori von Gullien für die Concerte im Majesty-Theater in London engagirt worden.

— Giulia Grisi hat in Florenz von Neuem die Bühne als Norma betreten.

Musikfeste, Aufführungen.

— Die philharmonischen Concerte in Hamburg unter F. Stockhausen's Leitung haben am 13. Novbr. ihren Anfang genommen. An Orchesterwerken kamen Beethoven's erste Leonoren-Ouverture und Schumann's zweite Symphonie zur Aufführung. Außerdem wirkten Frau Clara Schumann und Dr. Günz aus Hannover mit. — Am 18. Novbr. gab Frau Clara Schumann ihr zweites Concert, unter Mitwirkung von Stockhausen, Rose und Hegar, in welchem außer dem Esdur-Trio von Beethoven (Op. 70) Compositionen von Bach, Händel, Mendelssohn und Schumann zu Gehör kamen. Stockhausen sang sämtliche Nummern aus der „Dichterliebe“ des Letzteren. — Tags darauf gab ein Herr E. v. Holten seine erste Trio-Sonée mit Compositionen von Beethoven, Rubinstein und Schumann. — Am 20. endlich brachte der Cäcilien-Verein Mendelssohn's vollständige Musik zu „Athalie“ und den 130. Psalm von Gluck zur Aufführung.

— Die Singakademie in Chemnitz gab am 20. Novbr. ihr erstes Concert und brachte Haydn's „Schöpfung“ zu Gehör. Die Soli wurden von Frä. Absleben und den H. H. Rudolph und Eichberger vom Hoftheater zu Dresden ausgeführt.

— Das dritte Museumsconcert in Frankfurt a. M. am 20. Novbr. brachte folgendes reichhaltige und interessante Programm: Erster Theil: Pastoral-Symphonie von Beethoven, „Gott in der Natur“, Frauenchor von Fr. Schubert (zum ersten Male), Violinconcert (Nr. 11. Gdur) von Spohr, vorgetragen von Hugo Hermann aus London. Zweiter Theil: „Melancholie“ und „La danse des Sylphes“ für Harfe von Godefrid, vorgetragen von Frä. Helene Peermann, „Air varié“ von Biernxtemp (Peermann), Frauenchöre von Brahms (Gesang aus „Kriegel“ von Ossian und „Der Gärtner“ von Eichendorff) und Ouverture „aus Tausend und eine Nacht“ von Taubert (zum ersten Male).

— Otto Bach wird am 5. Decbr. in Wien ein Concert zu wohltätigen Zwecken geben, in welchem nur eigene Werke, darunter auch Ouverture und Zwischenactsmusik zu Heibel's „Nebelungen“ und zwei gemischte Chöre mit Orchesterbegleitung zur Aufführung kommen. Das Hofoperntheater und die Mitglieder der Singakademie, des Singvereins und des akademischen Gesangsvereins haben zur Mitwirkung sich bereit erklärt.

— Unter Musikdirector Seyler's Leitung fand am 22. Novbr. in Magdeburg ein geistliches Concert statt, in welchem Werke von Mehul, F. Schubert, Rossini, Mendelssohn, F. Sieber, Haydn und Mozart zu Gehör kamen. Mendelssohn war nicht weniger als viermal vertreten.

— Das zweite Concert der Gesellschaft der Musikfreunde in Berlin wird den 28. November stattfinden und folgende Werke zur Aufführung bringen: Vorspiel zur Oper: „Helen und Paris“ von Gluck (bearbeitet von Bülow); Duett aus „Euphrosine“ von Mehul (Frä. v. Blinnig u. Hr. Domsänger Otto); Violinconcert von Beethoven (Hr. Concertmeister Kömpel); „Sängers Fluch“ Orchesterballade von Bülow; „Les Préludes“ symphonische Dichtung von Liszt; Adagio und Fuge G moll für Violine und Clavier von Bach; Ouverture Op. 115 (zur Namensfeier) von Beethoven.

Neue und neuinsubirte Opern.

— In Leipzig ging am 18. Novbr. Cherubini's „Wasserträger“ neuinsubirt in Scene, und „Deutschlands Erhebung“ von E. Otto und Weißheimer wurde zum zweiten Male bei ganz gefülltem Hause aufgeführt.

— Weigl's „Schweizerfamilie“ wurde am 14. Novbr. in Dresden neuinsubirt gegeben.

— Wie verlautet, soll im Hofoperntheater zu Wien im Laufe dieses Winters Marschner's nachgelassene Oper: „Sängerkönig Hiarne“ zur Aufführung gelangen.

— Rubinstein's „Ritter der Saibe“ werden diesen Winter in der russischen Oper in Petersburg gegeben werden. Auch soll Rubinstein gegenwärtig an einer neuen Oper „die Pleskowerin“ arbeiten.

— Herzog Ernst von Coburg soll ebenfalls mit der Composition einer neuen Oper beschäftigt sein.

— In Coburg wird am 8. December die Oper: „Des Sängers Fluch“ (Text von Gustav v. Mayern) von A. Langer neu ausgestattet in Scene gehen und haben die Proben hierzu bereits begonnen.

— Westmayer hat eine neue komische Oper: „Die Brandschätzung“ (Text nach Roheue) vollendet.

— In Brünn wurde nach zwölfjähriger Pause Lorching's „Wassenschmied“ neu insubirt wieder gegeben.

— Meyerbeer's „Dinorah“ wird in Marseille insubirt.

— In Hamburg wurde Marschner's „Tempel und Idolin“ neu insubirt mit großem Beifall zwei Mal zur Aufführung gebracht.

— Felicien David's neue Oper: „La Captive“ wird nächstens im lyrischen Theater zu Paris in Scene gehen.

— Gustav Schmidt's „La Rôle“ ist kürzlich auch in Karlsruhe in Scene gegangen und mit Beifall aufgenommen worden.

— Die Proben zu Gounod's „Mireille“ haben jetzt am lyrischen Theater eingestellt werden müssen, da der Componist plötzlich erkrankt ist.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Der Universitäts-Musikdirector Dr. Langer in Leipzig ist von dem akademischen Gesangsvereine in Jena und vom „Lieder-Kranz“ in Oßchatz zu deren Ehrenmitgliede ernannt worden.

Krippiger Fremdenliste.

— In dieser Woche besuchte uns: Frä. Fischer v. Tiefensee.

Vermischtes.

— Das seit Jahren von Hrn. Wandelt in Breslau geleitete Clavier-Institut ist kürzlich durch Kauf an Hrn. Hermann Scholz übergegangen, der bisher in Verbindung mit Hrn. Gustav Adolf einem eignen derartigen Institute mit Erfolg vorstand.

— Robert Schumann und seine Bedeutung. — Ein Feuilleton-Artikel der Nr. 519 der Bresl. Zeitung über Mendelssohn's Briefwechsel enthält nach einer uns zugegangenen Mittheilung unseres Mitarbeiters Eugen v. Blum u. A. folgende Stelle, die wir hier wiedergeben und dem Urtheil unserer Leser selbst überlassen wollen. Die Bresl. Z. sagt: „Gewundert haben wir uns, über Robert Schumann, der doch längere Jahre mit Mendelssohn zugleich in Leipzig gelebt und viele seiner bedeutendsten Sachen bereits geschrieben hatte, als letzterer farb, kein Urtheil zu vernehmen, sein Name begegnet uns nur einmal ganz flüchtig, und doch wäre es gewiß recht interessant zu wissen, was Mendelssohn, der letzte deutsche Musiker, der im großen Style Wissen mit Können verband, über diesen Erken dachte, dessen Können nur auf ein sehr kleines Partikeln der Musikdomäne, auf den hyper-subjectiv-romantischen Seufzer in Form des musikalischen Genrebildchens, beschränkt war, der aber trotzdem von den Neudeutschen mit so großer Emphase als Kunstheros außerordentlichster Art auf den Schild gehoben worden ist, und in dessen krankhaften Formlosigkeiten noch immer eine gute Portion unserer heutigen Musiker und Musikliebhaber verheimelnd sich berauscht, weil ihnen der Sinn und das Ohr für die gute und echte Zucht der Schule abhanden gekommen.“

— Dr. Leopold v. Sonnleithner in Wien soll in der, der Gesellschaft der Musikfreunde vermachten Bibliothek des Cardinal-Erzherzogs Rudolph ein bis jetzt noch unbekanntes Oratorium von Joseph Haydn „Abraham und Isaac“ (Text von Metastasio) aufgefunden haben.

— Auch der Custos der musikalischen Abtheilung der k. Bibliothek in München Dr. J. J. Raier hat in der k. Bibliothek zu Berlin und in der kais. Bibliothek zu Paris zwei Opern-Manuscripte von A. Scarlatti entdeckt. Die Eine heißt: „La Griselda“ (Text von A. Zeno, 1721 im „Theatro Capranica“ zu Rom zuerst aufgeführt) und die Andere: „Laodicea e Beronice“ vom Jahre 1701.

Literarische Anzeigen.

Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechnete Ausgabe.

- Partitur-Ausgabe. Nr. 26. 27. Ouverture zu Fidelio. Op. 72 in E. und Ouverture zu Egmont. Op. 84 in F moll n. 1 Thlr. 21 Ngr.
 — Nr. 80. 31. Romanzen für Violine und Orchester. Op. 40 in G. — und Op. 50 in F n. 15 Ngr.
 — Nr. 71. 72. Phantasie für Pianoforte mit Chor und Orchester. Op. 80 — und Rondo für Pianoforte und Orchester in B n. 2 Thlr. 6 Ngr.
 — Nr. 101—103. Sonate für Pianoforte und Violine. Op. 96 in G. — Rondo für Pianoforte u. Violine in G. — und 12 Variationen (Se vuol ballare) für Pianoforte und Violine in F n. 1 Thlr. 12 Ngr.
 — Nr. 209. Meeresstille und glückliche Fahrt für 4 Singstimmen mit Orchester. Op. 112 n. 24 Ngr.
 Stimmen-Ausgabe. Nr. 80. 31. Romanzen für Violine u. Orchester. Op. 40 in G. — und Op. 50 in F. n. 1 Thlr.
 Leipzig, November 1863.

Breitkopf u. Härtel.

Im Verlage von **F. E. C. Lemmke** in Breslau ist soeben erschienen und durch jede Musikalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

Johann Sebastian Bach, Magnificat in D-dur

bearbeitet von

Robert Franz.

Clavier-Auszug 2 Thlr. 15 Ngr. Chorstimmen 15 Ngr.

Soeben sind erschienen:

- Marx-Markus, Charles**, Op. 8. Mazurka (concertante.) Pièce caractéristique pour Violoncelle avec Piano. Pr. 20 Ngr.
 „Könnst' ich dich in Liedern preisen.“ Lied für eine Singstimme (Mezzo-Sopran) mit Violoncelle (oder Violine) und Pianoforte. Pr. 10 Ngr.
 Leipzig, October 1863.

**A. Whistling,
C. F. Peter's Sortiment.**

Universallericon der Conkunst.

Herausgegeben von **E. Bernsdorf.**

Dies Werk ist seit zwei Jahren vollständig (8 starke Bände) erschienen und noch zum Preis von 12 Thlr. 3 Sgr. zu beziehen. Damit es seinen Besitzern nicht veraltet, erscheint jetzt ein Nachtrag, höchstens 1 Thlr. kostend, dessen erster Bogen soeben versendet wird. Der Umschlag dazu enthält ausführli. Anzeige. Jede Musik- und Buchhandlung besorgt das ganze Werk und den Nachtrag.

Offenbach im November 1863.

Joh. André.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. F. Kahnt in Leipzig.

Finsterbusch, R., Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. (Nr. 1. Schilflied: „Auf

dem Teich, dem regungslosen“ von *Lenau*. Nr. 2. Frühlingsglaube: „Die linden Lüfte sind erwacht“ von *Uhland*. Nr. 3. Sere-nade: „Der Thau steht auf der Rose“ von *Mahmann*. Nr. 4. Das Vöglein: „Es singt ein Vöglein“. Nr. 5. Haideröselin: „Sah ein Knab' ein Röslein stehn“ v. *Gothe*. Nr. 6. Die bekehrte Schäferin: „An dem schönsten Frühlingsmorgen“ v. *demselben*.)

- Partitur und Stimmen 1 10
 — Idem die Chorstimmen einzeln à 6 1/2
 — 100 Volksmelodien u. 80 Choräle f. Volksschulen zweistimmig bearb. 2. Aufl. n. — 5

Freudenberg, W., Op. 3. Ouverture und Zwischenacts-Musik zu Shakespeare's „Romeo und Julia“. Partitur 4 —

- Op. 4. Sieben Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Nr. 1. Kein Echo! „Es zittert durch die Luft ein Klang“ von *F. Dingelstedt*. Nr. 2. Nach Jahren: „Die Mutter lehnt am schattigen Thor“. Nr. 3. Frühlingsabend: „Es duften die Lindenbäume. Nr. 4. „O schneller mein Ross“ von *E. Geibel*. Nr. 5. Abschied: „Die dunkeln Wolken hingen herab“ von *Lenau*. Nr. 6. „Es schien ein Stern“ von *C. Siebel*. Nr. 7. Die Zigeunerin singt: „Alter Mann, grauser Mann“ von *Bodenstedt*) — 27 1/2

Handrock, Jul., Op. 23. Scherzando. Nr. 1. Für das Pianoforte. [Neue Ausgabe] 12 1/2

- Op. 32. Der Clavier-Schüler im ersten Stadium. Melodisches und Mechanisches in planmässiger Ordnung. Heft 2 1 —
 — Op. 39. A l'amitié. Grande Valse brillante (Nr. 3) pour Piano D. — 17 1/2
 — Op. 41. Fleurs du Nord. Polka de Salon pour Piano Es. — 15
 — Op. 42. Les Perles d'Or. Grande Valse brillante (Nr. 4) pour Piano Es. — 17 1/2
 — Op. 44. Une Fleur de Salon. Polka élégante pour Piano E. — 12 1/2
 — Op. 48. La belle Polonaise. Mazurka de Salon pour Piano D. — 12 1/2
 — Op. 49. Au Bal masqué. Mazurka pour Piano Es. — 15
 — Op. 50. La Primavera. Caprice p. Piano C. — 12 1/2
 — Op. 51. Scherzando. Nr. 2 f. do. F. — 12 1/2

Henkel, Heinar., Op. 15. Instructive Clavierstücke angehender mittlerer Schwierigkeit. Heft 2. — 22 1/2

Hörther, Franz, Der Abt von St. Gallen. Oper in drei Acten. Partitur n. 30 —

- Idem Clavierauszug, vollständig mit Text 6 —
 Daraus:
 — Idem Ouverture für Orchester. Partitur n. 2 —
 — Idem Ouverture f. d. Pfte. zu zwei Händen — 15

Leipzig, den 4. December 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Rgr.
Die Anzeigen nehmen alle Postämter, Buch-,
Musikalien- und Kunsthandlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Frankfurter Buch- & Musikh. (W. Bohn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Auld in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 23.

Neunundfunzigster Band.

H. Weyermann & Comp. in New York.
F. Schottensack in Wien.
Hud. Schmidt in Warschau.
C. Schäfer & Krosch in Philadelphia.

Inhalt: Schumanniana Nr. 10. Ueber Das und DAS, Dieses und Jenes,
Schumann und Jean Paul. — Mendelssohn's Briefwechsel. (Schluß.) —
Correspondenz. (Leipzig, Frankfurt a. M., Manchester, Bremen, Leipzig. — Kleine
Beilage (Zeitgemäße Betrachtungen. Tagesgeschichte, Vermischtes). —
Kritischer Anzeiger. — Literarische Anzeigen.

Schumanniana Nr. 10.

Ueber Das und DAS, Dieses und Jenes, Schumann und
Jean Paul.

„Dergestalt und also, daß derselbe damit als mit seinem
rechtmäßigen Besitz und wohlervorbenen Eigenthum zu schalten
und zu walten befugt und berechtigt sein solle und wolle.“ Das
klingt prächtig, voll, klar und deutlich. Wenn aber die Advoca-
ten darüber kommen, so ist des Streits über den Sinn dieser
volltönenden Worte kein Ende.

Der gelehrte Professor und Doctor beider Rechte, Sa-
muel Strypius hat ein dickes schweinslebernes Buch geschrie-
ben über die Cautelae, so bei Abfassung derer testamentorum,
codicillorum et ceterorum zu beobachten, — und dennoch
ward sein eigenes zierlich verfaßtes und wohlervogenes Testa-
ment später als unverständlich für nicht geschriebenen erklärt und
umgestoßen.

Da lobe ich mir denn doch die Musik, bei der solche Miß-
verständnisse nicht möglich sind. Wenn eine Lanner'sche Polka
aufgespielt wird, so möchte ich den sehen, dem sie nicht in die
Weine flühet! Mendelssohn hat Recht, die Worte sind un-
klar, die Töne sind deutlich.

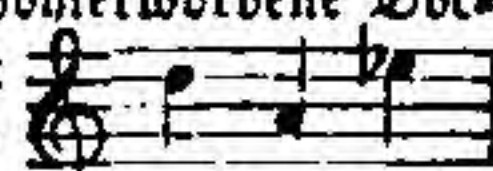
Seit vier Wochen streiten sich die Leute herum, ob diese
Stelle in einer bekannten Rede Krieg oder Frieden bedeute, ob
jene Stelle bescheiden und demüthig, oder ob sie trotzig und
herausfordernd sei? Wäre dagegen diese Stelle für drei Flö-
ten und eine Cello-Bratsche gesetzt, oder jene Stelle Fortis-
simo für Trompeten, Posaunen, große Trommel, Pauken, Be-
cken, Triangel und Tamtan, man wüßte sogleich, woran man
wäre. Eine „Thronrede ohne Worte“, und wenn noch da-
rin gestopfte Hörner mit fernen Trommelschlägen vorkämen,
könnte so leicht nicht mißverstanden werden.

Wenn es nun dem gelehrten Stryp und Ihm so ergangen
ist, kann darf es freilich nicht Wunder nehmen, daß meine in

schlichter Prosa geschriebenen Schumanniana ebenfalls mißver-
standen worden sind.

Ich bin Schumannianer, folglich drängte es mich, Schu-
manniana zu schreiben und sie wo möglich in eine der gelesen-
sten Musikzeitungen zum Abdruck zu bringen. Wie war das
aber zu bewerkstelligen, da es doch bekanntlich keine Musikzei-
tung giebt, die die Schumann'sche Richtung, d. h. das musi-
kalische Centrum vertritt? Ich dachte mir nun: die Neue Zeit-
schrift für Musik in Leipzig vertritt zwar die äußerste Linke, sie
ist aber von Schumann gegründet und wird also noch am ehesten
den Schumannianis einen Platz gönnen, wäre es auch nur aus
Dankbarkeit gegen ihren Gründer. *) Gedacht — gethan. Nun
kommen aber die Mißverständnisse.

Das Aufstecken der Schumann'schen Flagge half mir
nichts. Da meine Schumanniana in der Neuen Zeitschrift für
Musik erschienen, so mußte ich natürlich ein Neudeutscher sein.
Dies war das erste Mißverständniß.

Ich unterschrieb mich mit den Anfangsbuchstaben meines
Vor- und Zunamens A. S. und setzte das wohlervorbene Doc-
tor-D voran. Da die Buchstaben DAS lies: 
auf meinen Siegelring eingestochen sind und ich mich bereits früher unangefochten mit dieser Chiffre

*) Anmerk. d. Red. Weil einmal von Mißverständnissen die
Rede ist, so können wir nicht unerwähnt lassen, daß auch in obigen
Bemerkungen sich einige eingeschlichen zu haben scheinen, die wir bei
dieser Gelegenheit berichtigen wollen. Unsere Zeitung repräsentirt nicht
die äußerste Linke, sie bildet das Centrum, aber sie hat der Ersteren
gern auch eine Stelle eingeräumt. Ist ferner dem Hrn. Referenten
unbekannt, daß unsere Zeitung Jahre lang überwiegend die Schu-
mann'sche Richtung vertrat, so sehr, daß man ihr damals aus diesem
Grunde gerade dieselben Vorwürfe machte, wie später wegen ihrer An-
erkennung der neudeutschen Schule. Sie ist Schumann'sches Organ,
heute noch ebenso, wie sie es vor 20 Jahren war. Aus diesem Grunde
forderten wir ja den Hrn. Ref. auf, seine Artikel zu schreiben. Aber
man kann nicht immer nur über eine und dieselbe Sache, einen und
denselben Künstler sprechen. Es kommen neue Erscheinungen, die
ebenfalls ihre Berücksichtigung verlangen. Das Charakteristische un-
serer Zeitung ist demnach, daß sie sich nicht in Einseitigkeit verhärtet,
daß sie im Gegentheil solcher auf musikalischem Gebiet immer wieder-
kehrenden Exklusivität vom Anfang an entgegengetreten, daß sie die
Erscheinungen in ihrem lebendigen Zusammenhange, in ihrem steten
Flusse zu erfassen bestrebt ist. Nicht Dankbarkeit gegen Schumann
war es demnach, als wir jene Artikel aufnahmen; es war principieller
Anerkennung ihrer Berechtigung.

in derselben Zeitung (vergleiche den Aufsatz über Fr. Eug's Oper „Das Mädchen von Heilbronn“ im 27. Bande, Jahrgang 1847, S. 201) unterzeichnet hatte, mir auch Freund Brendel auf Anfrage versicherte, daß diese Chiffre von keinem anderen Mitarbeiter der Zeitung gebraucht werde, *) so war ich naiv genug, mich zur Führung meines Namens für berechtigt zu halten. Das war nun aber meinerseits ein unmerkwürdiges Mißverständnis. Sebastian Bach (denn Niemand anders darf doch wol sich unterfangen, unter der Chiffre S. B. zu schreiben), erklärt die Chiffre DAS (lies de, a, es) für ein Plagiat, weil Fr. F. Wied, nicht etwa in dieser Zeitung, sondern in einer 1853 herausgegebenen Brochure, also nach 1847, sich ebenfalls (?) „Das“ (lies das) genannt habe. Ich erlaube mir, hierin drei Mißverständnisse in einem Athem zu finden.

In meinen Schumannianis habe ich hin und wieder auf einige von der Schumann'schen Schule erfundene neue Accorde aufmerksam gemacht und meine Freude daran gehabt, daß sie so schön klangen. Dies ist dahin mißverstanden worden, als wäre ich ein unbedingter Lobredner sämtlicher in den letzten zehn Jahren geschriebenen neuen Accorde, auch der unsinnigsten, übelklingenden, ohrzerreißendsten.

Ich habe ferner behauptet, daß man durch terzenweises Aufeinanderbauen leitereigener Töne, weil die Octave harmonisch als Verdoppelung nicht mitzähle, höchstens einen Siebenklang oder Terzdecimenaccord zu Wege bringen könne; nebenbei tadelte ich diesen plumpen, reinmateriellen Weg zur Erweiterung und schlug einen anderen, feineren, geistigeren, die Herbeiziehung der Kirchentonarten und deren wechselseitige Verbindung und Befruchtung, vor. (Vergl. Nr. 16 dieser Zeitung vom 18. April 1862.) Jemand nennt mich deshalb kurzichtig, weil ich nicht dabei an die chromatischen „Vorschläge von unten und oben“ (soß wol heißen Vorhalte) gedacht habe, mit deren Hülfe sich selbst Zwölftlänge bilden ließen! Ei, ei, mein Herr Kurzichtigster, wer hat denn jemals die chromatischen oder unharmonischen Töne zu den leitereigenen gerechnet? Ich überlasse Ihnen gern die Neubildung von Quadrabecimal oder Quindecimal-Accorden; soviel kann ich Ihnen aber versichern, Sie mögens mir nun glauben oder nicht, daß mir ein Dreiklang, wenn er sonst nur gut klingt, lieber ist, als alle neumodischen Fünf-, Sech- und Siebenklänge, wenn sie schlecht klingen.

Ein anderer, mir indessen wie es scheint wohlwollender, Kritiker hat mich sogar bei lebendigem Leibe fortsetzen zu sollen geglaubt, — wobei mir beiläufig die Zelter'sche Anekdote vom unterbrochenen Jungfernkranz einfiel. Meine Schumanniana sind aphoristische Herzenerleichterungen, sie beanspruchen keine Vollständigkeit. Wenn ich darin bisher nur Ritter, Kirchner, Bargiel und Brahms besprach, Raff und Joachim beiläufig erwähnte, so geschah es, weil mir gerade das Herz am vollsten war; und überdies bilden auch die genannten di-majorum gentium den Kern, das innerste Centrum der Schumann'schen Schule, unter welchem freilich etwas ungenauen Ausdrucke ich, wie der Leser weiß, das justo milieu in der nach-Beethoven'schen Musik verstehe. Zu dieser Schule rechne ich noch J. M. Grimm, Reinecke, Grädener, Gurliitt, L. Ehler, Alb. Dietrich, Radeke, Fr. Willner, Heinr. v. Sahr, F. Levi, Ad. Jensen und so manche andere erfreuliche Talente. Alle diese stehen aber theils

rechts, theils links von dem eigentlichen Kerne des Mittelpunkts; außerdem besitze ich von ihren Werken immer nur einzelne. Ich fühlte mich daher nicht veranlaßt, sie zu besprechen, da bekanntlich eine lückenhafte Kenntniß nicht zu einer richtigen Beurtheilung eines Künstlers befähigt. Was nun den zuletzt erwähnten Ad. Jensen betrifft, so kenne ich von ihm die Piederhefte Op. 1, 4 und 11, Innere Stimmen Op. 2, den Walzer Op. 3, Phantasestücke Op. 7, Romantische Studien Op. 8, und die durch Brahms nachgebildeten Stücke für weiblichen Chor, Hörner und Harfe Op. 10. Vieles von diesen Sachen spricht mich außerordentlich an, wie die einfachen seelenvollen Lieder 1 und 2 in Op. 1 und einzelne Stücke aus den Claviersachen, Anderes läßt mich dagegen vollständig kalt; oft aber auch, wenn Jensen überschwänglich in den seltsamsten Harmonien wühlt, wenn er rahelos von einem Septimenaccord in den anderen übergeht, wenn er Gespitztes, Uebertriebenes, Hohles, Gefuchtes aneinander reiht, dann werde ich so mißmüthig, so unzufrieden, so übelgelaunt, daß ich fühle, wie wenig unsere „inneren Stimmen“ sympathisiren, das aufgeschlagene Jensen'sche Heft wieder bei Seite lege und Bach, Beethoven, Schumann oder Brahms aufschlage, die mich denn bald wieder in das gehörige Gleichgewicht bringen. Und dies dürfte für mein „Mißverständnis“, Jensen in den Schumannianis bisher nicht erwähnt zu haben, einen leidlich triftigen Grund abgeben.

Der geneigte Leser, der mir bis hierher gefolgt ist, wird schon gemerkt haben, worauf es mir eigentlich ankam. Ich wollte alle diejenigen Leser, die sich nicht für Schumann und Schumanniana interessiren, durch weitläufige und langweilige Aufzählung der mir bei Veröffentlichung der Schumanniana widerfahrenen kleinen Leiden und Mißverständnisse weg ärgern. Es ist mir gelungen. Wir sind jetzt unter uns Schumannianern. Zuerst also meinen Dank für das beifällige Kopfnicken, welches Ihr bisher meinen ephemeren Aphorismen gezollt, für die mündlichen und schriftlichen Freimaurerhändedrücke, die Ihr mir gegeben, für die Schumann'schen Reliquien, die Ihr mir freundlichst mitgetheilt habt. Ich nehme weiter keine Verdienste in Anspruch, als der Erste gewesen zu sein, der aus vollster Ueberzeugung, cum organo pleno, ausgesprochen hat, was schon in Eurer Aller Herzen lebte oder schlummerte. Jetzt aber erfordert die Pflicht der Dankbarkeit, daß ich mit Veröffentlichung der mir mitgetheilten Schumann'schen Manuscripte nicht zurückhalte. Den Anfang möge eine kleine aus zwei Briefen bestehende Correspondenz Schumann's bilden. Die Veranlassung zu dieser Correspondenz, wie sie mir von dem jetzigen Besitzer derselben mitgetheilt worden, war folgende:

Ein junger Candidat, Herr J. R. aus L., welcher bei seinen Lebzeiten ein eifriger Musikfreund war, Schumann aber wahrscheinlich nur aus dem Jugendalbum und den Kinderstücken kannte und im Uebrigen, wie es scheint, keine Ahnung von dessen Gemüthstiefe und Genialität hatte, wandte sich Anfang September 1851 an Schumann und bot ihm einen Operntext „Beatrice“ an. „Der Text“, so schreibt er an Schumann, „sei von der üblichen Form etwas abweichend, von vornherein musikalisch; die Handlung schreite schnell vorwärts, werde nirgends durch eine überflüssige Nummer aufgehalten und gehe ganz und gar auf der Bühne vor sich, so daß es zum Verständniß derselben keiner Ohren, sondern nur der Augen bedürfe; das Recitativ sei möglichst vermieden, Ensemblesätze herrschten vor, die Chöre träten ebenfalls handelnd auf, sie und die vier Hauptpersonen seien charakteristisch von

*) Fr. Fr. Wied hat in unserer Zeitung stets unter seinem Namen geschrieben. D. Reb.

einander gehalten, dem Componisten hinlänglich Gelegenheit zur Anbringung von Tonmalereien gegeben.“ Ich führe dies Alles wörtlich an, weil sich die Antwort Schumann's darauf bezieht. Sie lautet:

Düsseldorf, den 10. September 1851.

Hochgeehrter Herr,

Ihr Brief hat mir viel Freude gemacht. Mit allem, was Sie über Oper und Operntextwesen schreiben, bin ich einverstanden. Aber die Zeiten sind schlimm, d. h. die Theaterdirectionen und das Publicum. Indes was kümmert der äußerliche Erfolg, wo es sich um viel Höheres handelt. Senden Sie mir denn Ihren Text und haben nochmals Dank für Ihr freundliches Anerbieten.

Ihr

ergebenster

Robert Schumann.

Ein böser Dämon trieb nun unseren jungen Candidaten, sich nicht am Textschreiben zu begnügen, sondern auch dem Meister der Töne den Text lesen zu wollen. Hätte er dies unterlassen, so besäßen wir neben „Genoveva“ vielleicht jetzt eine „Beatrice“. Er schreibt an Schumann zurück: „Ich habe irgendwo gelesen, daß Sie einige recht schlimme enthusiastische Freunde in Düsseldorf hätten, die Ihnen immer riefen, so absonderlich wie möglich zu schreiben“, und redet ihm denn ernstlichst zu, dem Romantismus zu entsagen, niemals die Harmonie über die Melodie zu erheben, nicht hundert Jahr vorauszuwinkeln, sondern höchstens zehn Jahr, damit ihm der Troß folgen könne“, immer hübsch klar und allgemeiner verständlich und in classischer Form zu schreiben. Horaz, Virgil, Corneille, und von den Neuern der damals gerade mit „Amarante“ Aufsehen erregende Oscar von Redwitz, werden als classische Muster aufgestellt, „weil sie das, was sie zu geben vermochten, so gering es auch immer gewesen, in einer vollendeten Form gaben“, während der viel reichere Jean Paul, wenn erst seine Gedanken von späteren Dichtern in eine schöne classische Form gebracht wären, nur noch als historische Curiosität gelten würde, wie das schon mit Rabelais eingetroffen. Kurzum unser Candidat läßt es sich nicht nehmen, einen Versuch zur Belehrung des romantischen Schumann zu einem classischen Mendelssohn zu machen, und bringt für seine Ansicht ungefähr dieselben Argumente vor, die noch heutigen Tages die musikalischen Zeitungen der stabilen Richtung gegen jeden Fortschritt in der Harmonie, gegen jede Erweiterung der Form anführen. Schumann nahm diese gutgemeinte, aber übelangebrachte Vorlesung des jungen Mannes gewaltig krumm und sandte ihm umgehend seinen Text zurück, begleitet von folgender Zurechtweisung:

Düsseldorf, den 22. September 1851.

Gehrter Herr!

Wenn ich Ihnen für die Bereitwilligkeit, mit der Sie mir Ihre Arbeit mittheilten, verbunden bin, so muß ich mich dagegen gegen den anderen Theil Ihres Schreibens verwahren, der mir, Ihrer und meiner Stellung nach, wie eine anmaßliche Ueberhebung erscheint. Wie kommen Sie, der Sie der Welt noch keine Probe künstlerischer oder kritischer Befähigung gegeben, wie kommen Sie dazu, einem Manne, der wenigstens einige Kleingeliefert, Verweise zu ertheilen, wie man sie Anfängern giebt? Haben Sie sich dies nicht überlegt? Was Sie mir da schreiben, das war mir schon vor dreißig Jahren nichts Neues, das habe ich schon vor zehn beinahe meinen Eleven am Leipziger Conservatorium docirt.

Und sollten Ihnen meine Compositionen, namentlich die größeren, nicht hier und da beweisen, daß ich einige Bekanntschaft mit Meistern gepflogen habe? Bei diesen weiß ich, und wußte ich mir immer Rath's zu erholen, beim einfachen Gluck, beim complicirteren Händel, beim complirtesten Bach! Studiren Sie nur namentlich den Letzteren, und es wird Ihnen die Complicirteste meiner Arbeiten noch einfach genug vorkommen. Sollte Ihnen auch das nicht aus meiner Musik klar geworden sein, daß es mir noch um etwas anderes zu thun, als Kinder und Dilettanten zu amüsiren? Als ob es nur eine, zwei Formen gäbe, in die sich alle geistigen Gebilde schmiegen müßten, als ob nicht der Gedanke seine Form von selbst mit auf die Welt brächte? Als ob nicht jedes Kunstwerk einen anderen Gehalt haben müsse, und mithin auch eine andere Gestalt! Also, ich gebe Ihnen Hr. D. v. Redwitz hundertmal hin für Jean Paul, und Shakespeare ist mir noch lieber.

Das ist es, was ich Ihnen auf Ihr in Ton und Inhalt beleidigendes Schreiben zu antworten habe. Es kann mir deshalb nicht einfallen, auf eine Arbeit einzugehen, die am wenigsten durch sogenannte „Einfachheit“ zu bezwingen wäre, wenn der Stoff auch sonst zeitgemäßer wäre, als er mir es nicht erscheint. Auf einige musikalische Donnerschläge müßten Sie sich in der „Beatrice“ jedenfalls gefaßt machen, auch wenn Sie der simpelse Tonsieger in Angriff nähme.

Ergebenst

R. Schumann.

Hiermit endigt dieser kleine, aber inhaltschwere Briefwechsel. Ueber die in demselben berührten ästhetischen Fragen wird wol so lange gestritten werden, als es — Menschen giebt d. h. Wesen, die zugleich Gefühl (Phantasie) und Verstand (Kritik) besitzen. Je nachdem beim Einzelnen der Verstand oder das Gefühl überwiegt, wird er diese Fragen so oder so beantworten. Glücklicherweise, bei welchem, wie es bei Schumann der Fall war, beide Gegensätze sich die Waage halten. Nur über die so nahe liegende Vergleichung Schumann's mit Jean Paul möge mir der geneigte Leser zum Schluß noch wenige Worte erlauben. Zuerst rücksichtlich der Form.

Während Jean Paul durch seinen springenden, in allen Farben schillernden Styl, durch seine einschachtelungs- extravaganzen Aufeinanderpfropfungen und indem er uns an der Kette des Humors über einem gelinden Feuer abwechselnd herab und dann halbgeröstet wieder hinaufzieht, kurzum, während Jean Paul durch seine nahezu häßlich zu nennende Form anfänglich reizt, in der Folge aber unseren form- und ordnungsliebenden Geist nicht befriedigt, ja sogar abstößt, so bieten dagegen Schumann's Compositionen durchgängig, oder doch nur mit den aller seltensten Ausnahmen, *) eine klare, übersichtliche Form, einen regelrecht gegliederten Bau dar, und sind deshalb geeignet, uns auf die Dauer einen ungetrübten Genuß und eine vollkommene Befriedigung zu gewähren.

Sind nun, Schumann und Jean Paul rücksichtlich der Form durchaus verschieden, so haben sie dagegen im Inhalte eine nicht zu verkennende Ähnlichkeit; beide strozen von Hu-

*) Anmerkung. Zu diesen Ausnahmen rechne ich beiläufig *Strella* im „Carnaval“ Op. 9, wo für mein Gefühl nach dem siebenten Tacte ein Tact mit dem Cdur-Accorde, sowie das Wiederholungszeichen und die Bezeichnung prima und seconda fehlt. Freilich kann man bei einem Humoristen niemals wissen, ob ein anscheinender Fehler nicht etwa geradezu beabsichtigt worden. Für den vorliegenden Fall wenigstens liegt die Erklärung nahe, daß Schumann durch die erwähnte Unordnung, mehr humoristisch, als häßlich, einen Mangel *Strella's* habe andeuten wollen.

mor, beiden wohnt dieselbe Tiefe, Innigkeit, Wahrheit und Heiligkeit des Gefühls inne. Wenn nun aber Jean Paul in seinen Romanen, diesen „mit Dägersalz gefüllten Treibschern der Phantasie“, berauscht über die blühende Erde schweift, und mit Sternen spielt, wie ein Kind mit Blumen, wenn er versucht, „die Abendröthen und Regenbogen, die Lilienwälder und Sternensaat, die rauschenden und plätschernden Gewitter und all das Feuerwerk der Tiefe und Höhe“ zu schildern, wenn er das Unausprechliche und Allerheiligste in Worten zu offenbaren unternimmt, so mußte sein Unternehmen scheitern; weil er sich im Arbeitsstoffe vergriff; nicht Worte, sondern Töne hätte er als Mittel der Darstellung wählen sollen. Schumann dagegen dichtete in Tönen, und deshalb konnte es ihm gelingen, das Innerste, Heiligste und Tiefste zur deutlichen und schönen äußeren Gestaltung zu bringen, denn nur der Musik, nicht aber der Poesie, ist es vergönnt, das Unsägliche zu sagen.

DAS.

Mendelssohn's Briefwechsel.

(Schluß.)

Es ist auffällig, in dem ganzen Briefwechsel viele Künstlernamen von größter Bedeutung nicht ein einziges Mal erwähnt zu finden. So sind z. B. Schumann, Franz, Wagner u. A. gar nicht genannt. Anzunehmen, daß Mendelssohn nicht auch diese Männer in das Bereich seiner vertraulichen Mittheilungen gezogen habe, ist kaum zulässig. So bleibt nur die Vermuthung übrig, daß viele Briefe aus persönlichen Rücksichten der Deffentlichkeit entzogen worden sind. Wir können ein solches Verfahren in der Hauptsache nur billigen. Sind doch derartige Veröffentlichungen, wenn sie nicht von dem Autor ausdrücklich dafür von Haus aus bestimmt sind, oder wenigstens durch testamentarische Verfügung erfolgen, von dem Vorwurf einer gewissen Indiscretion immer nicht ganz frei zu sprechen. Um so mehr haben wir zu bedauern, daß die Kritik der H. H. Herausgeber nicht auch eine Stelle über Litz getrossen hat, wo sich Mendelssohn über dessen erstes Auftreten in Leipzig ausspricht, eine Stelle, die in solcher Vereinzeltung und ohne daß sie ihre Ergänzung durch offene Mittheilungen über alle anderen Zeitgenossen von hervorragender Bedeutung findet, nicht ganz am Ort ist. Was Mendelssohn sagt, erscheint von dem damaligen Standpunkt aus nicht auffällig. War doch dies in jener Zeit eine ziemlich weitverbreitete Ansicht, und auch unsere Zeitschrift enthält in früheren Jahrgängen mehrfach ähnliche Urtheile. Da jedoch dieser Briefwechsel bei der Popularität Mendelssohn's zum Theil auch einem Publicum in die Hände kommt, welches durchaus ohne selbstständiges Urtheil ist, so bedauern wir den Anlaß zu erneuten Irrthümern, die passender und tactvoller vermieden worden wären. Mendelssohn selbst, so wie wir ihn früher kannten und noch mehr aus diesem Briefwechsel kennen gelernt haben, wäre der Erste gewesen, seine unrichtige Ansicht später zu corrigiren.

In ausführlicher Weise wird alles Das besprochen und mitgetheilt, was bei der Errichtung des Leipziger Conservatoriums zu erwägen war. Bemerkenswerth ist zunächst ein Brief an den damaligen Kreisdirector Hr. v. Falkenstein, S. 227, worin der Plan motivirt und zugleich näher erläutert wird. Mendelssohn kommt auf ähnliche Ideen häufig zurück, da auch die von Berlin aus an ihn ergangene Anforderung um Uebernahme einer ähnlichen Stellung ihm oft Veranlassung

dazu giebt. Doch tragen die Unterhandlungen mit Berlin im Ganzen einen ziemlich unerquicklichen Charakter, so sehr der gute Wille, der Beide beseelt, anzuerkennen ist. Es war indeß nicht möglich in Bezug auf die rein künstlerischen Aufgaben sich vollkommen zu verständigen.

Ein sehr treffendes Urtheil über Berlin und Leipzig findet sich bei dieser Gelegenheit in einem Briefe an einen Freund in London:

„Noch ein curioses Mißverständnis ist in Hinsicht des Vergleichs der beiden Städte Leipzig und Berlin. Du glaubst, und dasselbe haben mir mehrere Hiesige und Auswärtige gesagt, hier in Leipzig sei die Bequemlichkeit, das Hausvaterleben, die Abgeschlossenheit, dort das öffentliche Wirken in und für Deutschland, die Thätigkeit für Andre u. s. w. — Es ist wahrhaftig gerade umgekehrt. Eben weil ich so ungern schon jetzt eine Sinecure mir aufhängen ließe, eben weil mir jenes öffentliche Wirken, zu dem Du mich damals triebst, und das mir selbst nothwendig schien, nach und nach lieb geworden ist, eben weil an dergleichen in Berlin nicht zu denken ist, — deshalb gehe ich ungern dahin. Dort sind alle Bestrebungen Privatbestrebungen, ohne Widerhall im Lande, und den haben sie hier, so klein das Nest auch ist. Wegen des Ansehens habe ich mich nicht hieher nach Leipzig gesetzt, im Gegentheil emfand ich das Bedürfnis darnach, weil es mir gar zu arg und bunt hier wurde. Dafür habe ich manches erreicht und gelernt, was sich nur so erreichen und lernen ließ, und bin nicht faul dabei gewesen; habe auch, glaube ich, in Deutschland bei meinen Landsleuten bessern Fuß gefaßt, und mehr Zutrauen gewonnen, als ich vielleicht mein Lebenlang in Berlin gethan hätte, und das ist doch auch was werth.“

In derselben Weise verbreitete sich seine Popularität in England. So schreibt er im Jahre 1842 von London aus an seine Mutter:

„Die Leute machen diesmal einen solchen Scandal mit mir, daß ich ganz verblüfft davon bin; ich glaube sie haben 10 Minuten lang geflucht und getrampelt nach dem Concert, und die Hebriden mußten wiederholt werden. Die Directoren geben mir nächste Woche ein diner in Greenwich, da wollen wir in corpore die Themse herunter fahren, und speeches machen; sie sprechen davon, die Antigone in Coventgarden aufzuführen, sobald sie eine ordentliche Uebersetzung kriegen können. — Neulich komme ich in ein Concert in Exeter Hall, wo ich gar nichts zu thun hatte, schlendere ganz pommadig mit Klingemann hinein, — es war schon in der Mitte des ersten Theils, — ein Stücker 3000 Personen gegenwärtig, und wie ich eben in die Thüre trete, fängt ein Lärmen und Klatschen und Rufen und Aufstehen an, daß ich erst gar nicht glaubte, es gälte mir; dann aber merkte ich es, als ich an meinen Platz kam, und Sir Robert Peel und Lord Wharnclyffe ganz nahe bei mir hatte, und sie mit applaudirten, bis ich Diener machte, und mich bedanken mußte. — Ich war höllisch stolz auf meine Popularität in Peel's Gegenwart; als ich nach dem Concerte wegging, brachten sie mir wieder ein Surrah. —

Ein höchst erfreuliches Zeugniß seiner Sorgfalt auch in praktischen Dingen, seiner menschlichen Theilnahme, giebt eine Eingabe an den Leipziger Stadtrath zur Aufbesserung der Gehalte der Leipziger Orchestermusiker.

Schließlich seien noch einige sehr gewichtige, zugleich charakteristische Aussprüche angeführt.

Eine vortreffliche Bemerkung findet sich u. A. in einem Briefe an C. Eckert in Paris.

„Man weiß wirklich nicht, welches von beiden“ (d. h. ob Talent oder Charakter) „man in der jetzigen Zeit für wichtiger halten soll: ohne Talent gehts nicht; aber ohne Charakter auch eben nicht; das sieht man ja Tag für Tag an den schönsten Talenten, die alle Erwartungen erregten, und doch Nichts zu Stande bringen.“

Ein anderes Mal schreibt er:

„Daß mir der König wieder einen neuen Titel gegeben hat, macht mich fast verlegen; ich möchte nicht gerne zu den Fehigen gehören, die mehr Ehrenstellen besitzen, als sie gute Noten geschrieben haben, und doch kommt es nun bald so heraus; wenigstens weiß ich noch zu wenig, was ich für Alles das in Erwieberung werde leisten können. Inbeß habe ich es ja nicht gesucht, und da kann man mir es schon nachsehen; abschlagen läßt sich ja doch nicht, und freuen thut Einem die Ueberschätzung auch, weil sich doch bei Gelegenheit durch Unterschätzung wieder einbringen läßt.“

In einem Briefe an Verhulst, der ihm Compositionen zur Durchsicht gesandt hatte, heißt es:

„Wenn es Ihnen so geht, wie mir, so können Sie über neue Arbeiten nichts Lieberes hören, als wenn Ihnen Einer sagt, daß Sie Fortschritte darin gemacht haben, und das scheint mir aus den Sachen, die Sie mir jetzt gesandt haben, durchgängig hervorzutreten. — Das ist eben eins der Geheimnisse des fleißigen, ehrlichen Schaffens, daß man über das weniger Selungene nicht verzweifelt, und über das mehr Selungene sich nicht erhebt.“

So viel, um nur einigermaßen den reichen Inhalt dieser Sammlung zu veranschaulichen. Dieselbe hat einen Absatz gefunden, wie er auf musikalischem Gebiete höchst selten ist, (seit dem Erscheinen der ersten Ausgabe sind in kürzester Frist mehrere neue Auflagen veröffentlicht worden). Es erklärt sich dies daraus, daß auch das große nicht musikalische Publicum an der Lecture sich theilnimmt. Trotzdem durften diese Auszüge nicht zu kurz gehalten werden, da eine Erscheinung von kunsthistorischer Wichtigkeit uns vorliegt. Es darf dieselbe Niemand unbeachtet lassen, auch bei nur einigem Interesse für Musik.

Ich war bemüht, durch meine Auszüge ein möglichst vollständiges Bild des Charakters und der Geistesrichtung Mendelssohn's zu geben. Künstler und Mensch gewinnen in gleichem Grade dadurch, und neue bisher minder gekannte Seiten treten ans Licht. Nachdrücklich zu betonen ist insbesondere der Umstand, daß den conservativen Elementen seines Charakters gegenüber die Seite freisinnigen Fortschritts gleichwohl vertreten ist.

Beigefügt ist dem Buche ein Verzeichniß sämtlicher Compositionen Mendelssohn's, welches J. Riez bearbeitet hat. Ein Inhaltsverzeichnis dagegen ist zu vermissen. Der Mangel desselben erschwert das Nachschlagen außerordentlich.

Correspondenz.

Leipzig.

Das dritte Concert des Musikvereins Euterpe am 17. d. M. brachte uns Kammermusik-Aufführungen durch die HH. Ehrlich und die Königl. preuß. Kammermusiker De Ahna und Espenhahn aus Berlin. Vor Allem glauben wir bemerken zu müssen, daß es uns schien, als ob der Saal der Buchhändlerbörse den Klang der Streichinstrumente in den Trios, den hellen Metallsaiten-Tönen des Flügels gegenüber, etwas beeinträchtigte. Wahrscheinlich ist es wenigstens, daß den Ausübenden das gegenseitige Verhältniß der respectiven Tragkraft ihrer Instrumente in dem für sie noch neuen Raume nicht klar genug gewesen sein müsse*). Das Pianoforte domi-

nirte zu sehr über seine Collegen. Trotz dieser Hindernisse glückten die Ausführungen bei unserer Zuhörerschaft und rief eine jede der vorgeführten Nummern ungetheilten lebhaftesten Beifall hervor. Die Soirée begann mit dem Bur-Trio (Op. 52) von A. Rubinstein, welches, obgleich, mit vorzüglicher Auffassung vorgetragen, zwar einen neuen Beweis von der reichen Begabung, aber auch von einer gewissen Nonchalance des Componisten im Ausarbeiten lieferte. Außer sehr vielem Frischen, Selbständigen enthält das Werk auch manches schon oft Dagewesene. Hin und wieder kommen (wie z. B. im Trio des Scherzos) eingeschaltete Passagen vor, welche erstlich nur als Füllendbüßer erscheinen, und demnach der Einheit des Ganzen störend entgegenstehen. Die Streichinstrumente hat Rubinstein zu flüsternd im Verhältniß zum Pianoforte behandelt, und die ungenügende Wirkung jener in den mittleren und tiefen Lagen bei Fortsetzungen nicht berücksichtigt. Die Beethoven'sche Romantische für Violine (Bur), welche Hr. De Ahna mit Pianofortebegleitung (von Musik-Dir. Blasemann ausgeführt) vortrug, gab Ersterem Gelegenheit, sein poetisches Auffassungstalent und die innere Wärme als Hauptfactoren seines Spiels zur vollkommenen Geltung zu bringen. Hr. Ehrlich führte hierauf die Bach'sche Toccat (in D moll) mit außerordentlich feinem Geiste und zwar moderner, jedoch sehr geschmackvoller und keinesweges unbassender Abwechslung der Klangfarben aus. Die Octavenfertigkeit seiner linken Hand kam ihm dabei glücklich zu statten. Dürfen wir auch nicht behaupten, daß seine Technik, respective die Reinheit seines Spiels, eine vollendete, über alle Bemerkungen erhabene sei, so ist es doch gewiß, daß man gerne die kleinen materiellen Unebenheiten, ja selbst den etwas trockenen Ton des Beckstein'schen Flügels über des Künstlers tief durchgeistete Wiedergabe der Compositionen vergaß. Die Variationen (Bur) für Violoncell und Pianoforte von Mendelssohn sprachen uns weniger befriedigend an, da der etwas dünne Ton des ersteren Instrumentes den Vortrag Hrn. Espenhahn's nicht zur vollen Geltung kommen ließ. Den Glanzpunkt der Soirée bildete das Trio von Beethoven in Bur, in welchem, beiläufig bemerkt, Hr. Ehrlich den Clavierpart auswendig executirte. Die Wiedergabe dieses Werkes durch die genannten Künstler wich zwar in Manchem von der traditionellen Auffassung ab, verfehlte aber keinesweges einen nachhaltigen äußerst günstigen Eindruck hervorzubringen, demzufolge stürmischer Applaus und Hervorruf einen würdigen Schluß dieses Abends bildeten.

Am 20. d. M. führte der Liedel'sche Gesangsverein in der Thomaskirche Händel's Oratorium „Israel in Egypten“ auf. Laut einer Anzeige im Programme lag der Anordnung im Ganzen die Original-Partitur zu Grunde, und waren alle ursprünglich nicht vom Componisten herrührenden Recitative weggelassen. Jedoch wurde ein Händel'scher Original-Psalms für Sopran (nach dem Chore „Aber mit seinem Volke“) eingelegt, um den ununterbrochen beschäftigten Chorsängern Erholung zu gönnen, so wie, aus gleichem Grunde drei Chorsätze nebst einem mit ihnen zusammenhängenden Duette ausgelassen werden mußten. Die Soli befanden sich in den Händen der Damen: Frau Dr. Reclam, Frä. Lessial und der HH. Schild, Hof-Opernsänger Weiß aus Dresden (Baß I) und Scaria, vom hiesigen Stadttheater (Baß II). Hr. Schild trug mit frischem, sonorem Organe seine Partie recht lobenswerth vor. Hr. Scaria befriedigte durch den prachtvollen Ton seiner Stimme. Frä. Lessial schien uns diesmal etwas unwohl oder zu sehr angegriffen zu sein. Im Gesange der Frau Dr. Reclam sind die immer noch starke und volle Stimme und die sichere Intonation hervorzuheben. Das Organ des

*) Auch im Gewandhaussaal fällt es bei Quartett- oder Trio-Aufführungen den Executirenden, selbst wenn sie schon mit der Musik des Saales vertraut geworden sind, sehr schwer, ihr Spiel in das erforderliche Gleichgewicht zu bringen. Eine Meinung, welche alle

musikalischen Autoritäten Leipzigs theilen, und von welcher nur der Verfasser eines kürzlich im „Leipziger Tageblatt“ erschienenen Artikels mit kategorischer Weisheit geradezu das Gegentheil behauptet.

zum Fortgehen sich anschickende Publicum nicht vollständig anhören konnten. Die Palme dieses Abends aber geführt, ohne all und jede Widerrede dem noch sehr jugendlichen Violinkünstler, Hrn. Auer, welcher in dem Emoll-Concerte (Nr. 7) von Spohr, der Rêverie von Bieuztemps und dem Perpetuum mobile von Paganini nicht nur eine immense Technik, sondern auch in den beiden zuerstgenannten Compositionen, besonders aber im Spohr'schen Concerte, durchdachte, tief geistige Auffassung und außerordentliche Seelenwärme bewies. Sein schöner, breiter Ton enthält einen zaubrischen Schmelz, der hinreißend wirkt, und verdient dieser junge Künstler nicht allein den rauschenden Erfolg, welchen er hier erzielte, sondern auch mit Recht schon jetzt den ersten Geigern unserer Zeit beigezählt zu werden.

N. v. A.

Frankfurt a. M.

Unsere Saison hat wieder begonnen. Der Cäcilien-Verein beabsichtigt im Laufe dieses Winters drei Concerte zu geben, in welchen Mendelssohn's „Elias“, ein Chor von F. Hiller: „O weint um sie“, Seb. Bach's Cantate: „Gottes Zeit“, Mozart's „Requiem“ und Händel's „Messias“ zur Aufführung bestimmt sind. — Auch der Strauß'sche Quartett-Verein wird sechs Concerte geben, deren Programme viel des Interessanten bieten. Das erste derselben ist bereits vorüber und hatte sich, sowohl einer zahlreichen Theilnahme, als auch eines außerordentlichen Beifalles Seitens des Publicums zu erfreuen. Zu Gehör kamen das Dur-Quartett Op. 71, Nr. 5 von J. Haydn, das Quartett (Dur) Op. 18 von Beethoven und Fr. Schubert's Dur-Quintett Op. 163.

Die Museums-Concerte unter Musl.-Dir. Müller's Leitung machten mit ihrem ersten Programm einen guten, für die Folge vielversprechenden Anfang. Beethoven's achte Symphonie eröffnete den ersten Abend, und wir müssen es einen kühnen Wurf des Dirigenten nennen, gleich mit einem Werke von so großer Bedeutsamkeit, wie dieses ist, zu beginnen. Was die technische Ausführung betrifft, so war dieselbe im Allgemeinen eine befriedigende zu nennen. Ferner kamen „Der Sturm“, Motette von Haydn, „Frühlingsbotschaft“ von Gade und „Es ist bestimmt in Gottes Rath“ von Mendelssohn in Schumann'scher Bearbeitung zu Gehör. Gade's Composition war uns noch Novität, der wir aber eine freundliche Aufnahme nicht versagen konnten, während uns die Schumann'sche Musik zu dem bekannten Mendelssohn'schen Liede als zu gesucht erschien. Bei alledem fand dieselbe solchen Beifall, daß eine Wiederholung eintreten mußte. — Als Solist ließ sich Hr. A. Römpele aus Weimar in dem Vortrage eines Violinconcertes von Spohr und einer Fuge von Bach hören, und zeichnete sich namentlich durch die Feinheit und Schönheit seines Spieles vorthellhaft aus. Den Schluß des Concertes bildete die Ouverture zu „Hamlet“ von Gade. Sollen wir offen sein, so müssen wir uns gegen eine solche Musik aussprechen, denn „Hamlet“ scheint uns kein Vorwurf zu einer Ouverture zu sein, wenigstens in dem Sinne, wie Gade denselben aufgefaßt hat. Seine Musik ist zwar interessant geschrieben, vermag aber keineswegs eine wahre Charakteristik Hamlets, des ewig mit sich selbst in Zwiespalt lebenden, zu geben.

Schließlich sei noch erwähnt, daß Frau Clara Schumann sich hier hat drei Mal hören lassen. So große Bewunderung wir auch dieser Künstlerin als Virtuosa zollen müssen, wozu namentlich noch hinzukommt, daß sie gegen früher an Elasticität, Kraft und Fülle des Vortrags zugenommen zu haben schien, so können wir doch nicht anders, den Eindruck den ihre Ausführung (welche eine gewisse Hast, ein Drängen besitzt, und wodurch jeder bestimmtere Ausdruck, jeder Contrast von Licht und Schatten verloren geht) auf uns machte, als einen nur momentan die Aufmerksamkeit fesselnden aber nicht nachhaltigen zu bezeichnen.

Manchester.

Ich mache mir wieder das Vergnügen, Ihnen einen kurzen Be-

richt über die musikalische Thätigkeit in unserer Stadt zu senden, wo der Eifer für Musik sich in hohem Grade entwickelt hat. Zuerst erwähne ich des Concertes, welches Thalberg in dem Free-Trade-Saale am 20. October, vor einer Zuhörerschaft von nahe bei viertausend Personen, gab. Das Programm enthielt, außer eigenen Compositionen, noch: Adelaide und Adagio aus der Sonate Op. 27 von Beethoven, so wie zwei Lieder ohne Worte von Mendelssohn. Hrn. Hallé's Concerte, deren Vortrefflichkeit Sie von früher her kennen, verklären stets die heranahende musikalische Saison, und dieses Jahr scheinen sie an Werth noch die früheren übertreffen zu wollen. Das Orchester besteht aus siebenzig Mitgliedern, der Chor aus zweihundert Personen. Außerdem verspricht man uns Solosänger und Virtuosen ersten Ranges, worunter vor Allem die Damen Lind-Goldschmidt, Lemmers-Sherington, Tietjens, Trebelli, Parepa, Volpini und Palmer; die H. Sims-Reeves, Santley, Cooper, Bettini und L. Thomas. In den acht Concerten für Chor sind angestrichen: Messias, Jubas Macchabäus, Samson, Schöpfung, Mendelssohn's „Lobgesang“, Rossini's „Stabat mater“, und Beethoven's neunte Symphonie. Das erste dieser Concerte wurde Donnerstag 29. October Abends abgehalten. Fr. Trebelli führte die Vocalpartie aus und das Orchester unter Hrn. Hallé's Leitung entledigte sich seiner verschiedenen Aufgaben auf löbliche Weise. Besondere Anerkennung verdient es für seine wackere Ausführung der Pastoral-Symphonie.

Kürzlich versuchte die „London-Musikal-Society“ einige neue Originalcompositionen, worunter zwei Symphonien von Fr. Alice Mary Smith und von J. F. Barnett; ferner zwei Ouverturen von den H. Lean und Lea Summer; ein Violinconcert von Fr. Baumer (einem talentvollen jungen Musiker) und eine Phantasie für Pianoforte und Orchester von Bannister. Alle diese Compositionen werden gerühmt.

Die englischen Journale sind voll Lobes über Fr. Tietjens' Großherzigkeit, welche sich freiwillig erbot den 27. November in Hamburg im „Messias“ mitzuwirken. Man sagt, daß sie dadurch 250 £ (die Gage einer Woche) verliere, und außerdem die Anstrengung der Hin- und Herreise zu Wasser zu so ungünstiger Jahreszeit zu ertragen haben werde. Nicht nur übernimmt sie außerdem die Kosten selbst, sondern flügt noch eine bedeutende Summe hinzu zum Wiederaufbau der St. Nicolai-Kirche in Hamburg.

Viele Ihrer Leser werden sich vielleicht des jungen Engländers Edward Bache noch erinnern, der vor einigen Jahren in Ihrer Stadt unter Hrn. Plaidy und anderen Musikprofessoren studierte. Er war ein talentvoller Componist, der schon manches hübsche Werk leichterem Genres geschaffen hat, und zu hohen Erwartungen berechtigte. Kürzlich ist derselbe gestorben, und man steht jetzt im Begriffe, eine Subscription zu veranstalten, um ihm einen passenden Grabstein zu setzen.

Ch. Sowland.

Bremen.

Unser zweites Privat-Concert, am 24. November, brachte uns von orchestralen Compositionen die Amoll-Symphonie von Mendelssohn und die Ouverturen zu „Olympia“ von Spontini und zu „Oberon“ von Weber in sehr anerkennenswerther Ausführung. Als Gäste traten Fr. Sara Magnus aus Stockholm mit dem Pianoforte-Concert in Emoll von Beethoven und der Weber'schen Polonaise mit der Orchesterbegleitung von Liszt, so wie Fr. Ida Dannemann aus Elberfeld mit der Arie „Nun brüt die Flur“ aus der „Schöpfung“, der Scene und Arie der Regia aus „Oberon“ und zwei Liedern von Rückert und von Steinkühler auf. Beiden Damen wurden glänzende Erfolge zu Theil. Besonders erwies sich das zahlreich versammelte Publicum, nach der Ausführung der Weber'schen Polonaise, durch das vortreffliche Spiel von Fr. Magnus zu rauschendem Applaus und Hervorrufe animirt.

Zeit.

Musik-Dir. Henning, welcher schon seit vielen Jahren mit einem von ihm selbst herangebildeten Orchester jeden Winter uns durch einen Cyclus von Concerten erfreut, eröffnete die diesjährige Saison am 10. d. M. mit einem Schillerfest-Concert. Es brachte uns eine sehr gelungene Aufführung der Symphonie Nr. 7 von Beethoven und der Overture von Louis Böhner, zum „Dreiherrnstein“. Hr. Scharfenberg aus Meiningen trug die Sonate Op. 53 von Beethoven vor, sowie „Am Abend“ von Schumann, Impromptu (As dur) und Notturmo (G dur) von Chopin, und auf mehrfachen Wunsch den Schiller-Marsch von Meyerbeer in der Liszt'schen Bearbeitung in gelungener Weise und mit vorzüglichem Erfolg. Außerdem hörten wir noch die „Méditation“ über das erste Präludium von Bach, mit Violine von Gounod, so wie ein Horn-Quartett. Letzteres wurde von Jünglingen des Hrn. Henning recht brav ausgeführt. Im nächsten Concerte soll uns, wie es heißt, der Genuss werden, mehrere Trios der besten Meister zu hören, vorgetragen vom Concert-M. Brandt, dessen Sohne (Kammermusikus) und Tochter, aus Rudolstadt. —

Kleine Zeitung.

Zeitgemäße Betrachtungen.

In Folge des Widerspruchs, welchen unser Concertreferent in Nr. 19 und 20 d. Bl. gegen einige von Hrn. F. Gleich im „Leipziger Tageblatt“ ausgesprochene Urtheile erheben mußte, hat sich der Letztere zu der nachstehenden in Nr. 328 vom 24. November abgedruckten Entgegnung veranlaßt gesehen:

Nothwendige Erklärung.

Es ist in letzter Zeit verschiedentlich vorgekommen, daß die „Neue Zeitschrift für Musik“, das Organ der sogenannten „neudeutschen Schule“ (vulgo „Zukunftsmusik“) die Kunstkritik anderer Blätter einer Art von Controle unterwirft und diejenigen Vertreter der Kritik maßlos angreift, die nicht alles „Neudeutsche“ unbedingt gut heißen können oder auch über das in den Euterpe-Concerten Geleistete hin und wieder anderer Meinung sind, als die Gelehrten der „N. Z. f. M.“ — Ob nun eben genanntem Blatte das Recht einer solchen Controle zusteht, ob es nach üblichen Begriffen schädlich, daß der Redacteur der „N. Z. f. M.“, der auch Mitglied des Directoriums der Euterpe ist, in solcher Weise die Interessen dieses Concert-Instituts in seinem eigenen Blatte vertritt, ob das Alles nicht vielmehr wie „Selbst-Reclame“ aussieht. . . ? das sind Fragen, die sich von selbst beantworten.

Eben so wie dem Herrn Musikreferenten der „D. Allg. Zeitung“ ist auch mir die Ehre maßloser Angriffe von jener Seite her geworden. Soweit als diese Angriffe meinen Referaten über die Euterpe-Concerte gelten, sind mir dieselben Vornurtheile gemacht, wie meinem Herrn Kollegen in der „D. Allg. Ztg.“, der die Attaque der „Neudeutschen“ bereits so treffend zurückgewiesen hat, daß ich mich mit voller Ueberzeugung seiner Entgegnung anschließen kann.

Aber auch mein Referat über das im Theater gegebene Vorspiel „Deutschlands Erhebung“ ist von einem Herrn v. A. in der „N. Z. f. M.“ angefochten worden. Da nun in dem Artikel jenes Herrn v. A. offenbare Irrthümer, ja Entstellungen, sogar Verdächtigungen enthalten sind, übrigens auch die „Mitteldeutsche Volkszeitung“ (beiläufig aus sehr naheliegenden Gründen außer der „N. Z. f. M.“ das einzige Blatt, welches sich lebend über den Text des Vorspiels aussprach) jene Expectationen des Herrn v. A. in ihre Spalten aufgenommen hat — so halte ich unseren Lesern gegenüber eine Entgegnung des Angriffs für nothwendig, die vielleicht auch einigen Einblick in das Treiben der Neudeutschen und ihres Organs gewähren wird.

Herr v. A. sucht a. a. O. zuerst mit vielen Worten darzutun, daß die Wahl eines historischen Sujets aus der neuesten Geschichte für die Oper kein Mißgriff sei, daß es sehr wol angehe, Menschen, die noch der jüngsten Vergangenheit angehören, als singende Gestalten auf die Bühne zu bringen — und beweist mit dem Allem zuletzt weiter nichts, als daß er nicht allein nicht den geringsten Begriff von dem hat, was zur höheren Bühnenwirkung gehört und was auf dem Theater in der

ober jener Gestalt zulässig ist, sondern auch, daß er nicht einmal ein richtiges natürliches ästhetisches Gefühl besitzt. Nach Herrn von A.'s Theorien könnte auch sehr wohl z. B. eine Oper „Bismarck und das preussische Abgeordnetenhaus“ geschrieben werden!

Ferner behauptet Herr v. A., es sei nicht wahr, daß Wagner in seinen theoretischen Schriften die historischen Opernstoffe gänzlich verworfe und nur sagenhafte Sujets für die Oper verlangt habe, auch hätten die echten Zukunftsleute das nicht gläubig nachgebetet. Wenn Herr v. A. sich die Mühe nehmen will, die letzten zwölf Jahrgänge der „N. Z. f. M.“ nachzulesen, so wird er finden, daß ich nicht unrecht hatte, als ich einige Verwunderung über die Wahl eines historischen Stoffes von Seiten zweier neudeutscher Parteigenossen äußerte.

Es ist aber so die Art der neudeutschen Kunstschriststeller: eine Theorie aufstellen, sie wieder beseitigen, je nachdem es gerade in den Kram paßt. Beweise dafür hat die „N. Z. f. M.“ genug geliefert.

Alles Andere, was in meiner Kritik jenes Vorspiels gesagt ist, konnte Herr v. A. nicht einmal mit Scheingründen bestreiten; dafür ergeht er sich in Verdächtigungen, spricht von „Gefässigkeit“, von meiner „Gereiztheit“ gegen die neudeutsche Schule und die Autoren des Vorspiels — Dinge, die nur in seinem Gehirn existiren, denn daß ich nicht zu den principiellen Gegnern Wagner's, Berlioz', selbst nicht einmal Liszt's gehöre, das habe ich doch wohl oft genug bewiesen. Auch hatte ich keinen Grund, gegen die Autoren des Vorspiels „Deutschlands Erhebung“ voreingenommen zu sein: Weißheimer's Musik ist von mir anerkannt worden, so weit das vernünftiger Weise möglich war — an dem Textbuch der Frau Louise Otto konnte man freilich beim besten Willen nichts Gutes finden, und Herr v. A. wird wol auch der einzige Sterbliche bleiben, der in diesem Text „keineswegs gehaltlose, dabei recht glatte und sangbare“ Verse entdeckt hat. Hätte die Verfasserin auch noch so viele Correcturen ihres Operntextes gelesen und alle möglichen Druckfehler entfernt: ihre Poesie wäre doch nicht poetischer, ihre Verse wären doch nicht besser geworden!

F. Gleich.

Die Redaction d. Bl. hat hierauf in Nr. 323 des Tageblattes vom 29. Novbr. eine Erwiderung folgen lassen, die wir ebenfalls hier unseren Lesern mittheilen wollen:

Erwiderung.

Die „nothwendige Erklärung“ des Herrn F. Gleich in Nr. 328 des Tageblattes vom 24. Novbr. erheischt eine kurze Erwiderung.

Die „Neue Zeitschrift für Musik“ hat Jahre lang geschwiegen, den immer schroffer hervortretenden Widersprüchen der Leipziger Kritik, den parteiischen Lobhudeleien oder Herabsetzungen durch dieselbe ruhig zugehört, und nur in letzter Zeit zweimal das Wort ergriffen, einmal gegen das Referat der „D. Allg. Zeit.“ über das erste Euterpe-Concert, das zweite Mal gegen die Recension des Herrn Gleich über das im Theater gegebene Vorspiel „Deutschlands Erhebung“ von Weißheimer. Von einer „Controle“ anderer Blätter durch die N. Z. f. M., wie Herr G. im Eingange seiner Erklärung sagt, kann demnach nicht die Rede sein, im Gegentheil nur von einer durch die Sachlage gebotenen Berichtigung, und auch dies geschah zumeist nur in Rücksicht auf das Kunstleben Leipzigs, dem durch das Verfahren unserer Kritiker empfindlich geschadet wird, geschadet namentlich dadurch, daß auswärtige Künstler von Ruf mehr und mehr vermeiden, unsere Stadt zu besuchen, weil Niemand der Gefahr solcher Verunglimpfungen, wie sie wiederholt hier vorgekommen sind, sich aussetzen mag. — Abgesehen hiervon, so wäre selbst gegen eine solche „Controle“, wenn dieselbe wirklich ausgeübt würde, nicht das Geringste einzumenden. Theorie und Praxis haben gleich sicher das Recht wie die Pflicht der Presse in dieser Beziehung anerkannt.

Wenn Herr G. dabei von „Maßlosigkeit“ spricht, so ist das entstellende Uebertreibung. Dem langen Stillschweigen unsererseits allein, das Verwöhnung zur Folge gehabt hat, ist diese Empfindlichkeit beizumessen, und nur hieraus erklärt sich, wie Herr G. eine einfache Gegenerklärung sofort als Beleidigung aufzunehmen sich veranlaßt sehen konnte. Man vergleiche die bezüglichen sehr kurz und sachlich gehaltenen Artikel der N. Z. f. M. in Nr. 19 S. 163 und Nr. 20 S. 169, und man wird darin auch nicht das Geringste irgend Verlegendes finden.

Ebenso unzulässig ferner und alles Haltendes entbehrend ist die weitere Behauptung des Herrn G., daß hierbei eine „Selbst-Reclame“ vorliege. Unsere Widerlegung ist folgende:

1) Es ist nicht allein von der Euterpe die Rede gewesen, sondern vorzugeweise vom Theater. Herrn G.'s ganze Erwiderung ist ja hauptsächlich durch eine Theater-Angelegenheit hervorgerufen worden und es ist daher Verdrehung und Entstellung, wenn er die Euterpe und die N. Z. f. M. zusammenmenzt, als sei die Letztere nur im Interesse der Ersteren thätig gewesen.

2) Die Besprechungen wurden nicht von dem an der Cunterpe unmittelbar beteiligten Redacteur der *N. Z. f. M.* geliefert, sondern vertheilt sich im Laufe der Jahre unter die Schiffern *G. R.* — *E. P.* — *Th.* — *v. A.* — Gesezt den Fall, der geehrte Redacteur des Tageblatts wäre Mitglied des Cunterpe-Directoriums, so würde trotzdem Herr *G.* nichts Anstößiges darin gefunden haben, Recensionen für das Tageblatt über die Concerte dieses Vereins auch dann noch zu schreiben.

3) Die *N. Z. f. M.* hat sich mit derselben Unbefangenheit über die Cunterpe-Concerte ausgesprochen, wie über andere Leistungen, hat getabelt, wo sie dazu Veranlassung fand, ja ist einige Mal, als vor zwei Jahren Mißgriffe vorgekommen waren, diesen sehr bestimmt entgegengetreten.

Herr *G.* zieht ferner die „*D. Allgem. Zeit.*“ herein, um zu zeigen, daß er nicht als der allein Angegriffene dastehet, um durch einen ähnlichen Fall bezüglich dieser Zeitung sich selbst gewissermaßen zu decken. Wir betrachten diese Angelegenheit als bereits erledigt und finden um so weniger Veranlassung, an dieser Stelle weiter darauf einzugehen, als der uns zugemessene Raum ein sehr beschränkter ist. Hier genüge demnach die Bemerkung, daß die *N. Z. f. M.* die Entgegnung der „*D. Allgem. Zeit.*“ zum Wiederabdruck gebracht hat, von der Ansicht ausgehend, daß damit die beste Widerlegung gegeben sei.

Herr *G.* wendet sich nun zu der Antikritik, welche die *N. Z. f. M.* seinem Referat über das Weißheimer'sche Vorspiel „Deutschlands Erhebung“ entgegenzustellen sich veranlaßt sah. Man wird nicht wenig erstaunen, zu erfahren, daß jene Antikritik das directe Gegentheil von dem enthält, was Herr *G.* als den Inhalt derselben anführt. „Nicht im Nachebenen der Ereignisse“, heißt es dort (Nr. 20, S. 169), nicht im Historischen liegt die eigentliche Entscheidung. Unserer Ansicht nach ist die Frage lediglich: ob der Stoff musikalische Elemente enthält. Politische Intriguen kann die Musik nicht schildern; wenn aber große Begebenheiten die höchsten allgemein menschlichen Affecte in einzelnen Personen oder selbst in ganzen Nationen erregt haben, so sind solche Momente, solche Personen, solche Völker ganz wohl im musikalischen Drama vorzuführen; denn der Ausdruck der innern Erregung wird seiner Natur nach zur reinsten Lyrik.“ Wenn daher Herr *G.* sagt, daß nach solcher Theorie auch eine Oper „Bismarck und das preussische Abgeordnetenhaus“ geschrieben werden könne, so ist dies in der angeführten Stelle gerade als nicht zulässig erklärt, und die Behauptung des Herrn *G.* entbehrt daher jedweden Sinnes. Was dabei die Frage betrifft, ob sagenhafte Euseis oder historische Stoffe von der neudeutschen Schule für die Oper am vassendsten gefunden werden, so braucht man nur auf einen Aufsatz *F. Liszt's* über *Meyerbeer's* „Robert der Teufel“ (*N. Z. f. M.* Bd. 40, Nr. 25 vom Jahre 1854) zu verweisen, um alle Zweifel zu lösen. Die Anerkennung, welche dort den Werken *Meyerbeer's* gesendet wird, kann zugleich beweisen, daß es lediglich böswilliges Geschwätz ist, wenn behauptet wird, daß die neudeutsche Schule jene Richtung herabschle. In gleicher Weise erhellt aus dem angeführten Aufsatz, daß ein Schwören in verba magistri von Seiten der Schule nur in Herrn *G.'s* Einbildung existirt.

Die neudeutsche Schule hat die großen Anregungen, die *Wagner* in seinen Schriften und durch seine Kunstschöpfungen gegeben hat, auf- und angenommen, aber sie ist ihm niemals blindlings gefolgt. Es ist folglich keineswegs „die Art der neudeutschen Kunstschaffsteller, eine Theorie aufzustellen, und sie wieder zu beseitigen, je nachdem es in den Kram paßt“. Herr *G.* allein fehlt die erforderliche Klarheit über den Begriff der organischen Entwicklung, um sich später eingetretene Modifikationen in der Auffassung daraus zu erklären; auch scheint er sich noch nicht darüber orientirt zu haben, daß in einer Zeitung, trotz streng festgehaltener Consequenz und Einheit im Princip, von verschiedenen Mitarbeitern immer auch Ansichten verschiedener Färbung zum Ausdruck gelangen müssen.

Endlich heißt es in Bezug auf das Weißheimer'sche Vorspiel, der Ref. d. *N. Z. f. M.* habe nicht einmal mit Scheingründen das Uebrige, was Herr *G.* gesagt, bestreiten können. Hieraus diene zur Antwort, daß wir weit entfernt waren von der Ansicht, Satz für Satz des Herrn *G.* zu widerlegen. Sein Referat wurde einfach als das bezeichnet, was es ist: als gehässig. Was ging Herrn *G.* als Referenten die sogenannte Parteistellung der Autoren an, und wozu ihnen in diesem Falle ein Abweichen von ihrem Vorbild zum Vorwurf machen, da dieser Beweis von Selbstständigkeit umgekehrt gerade den von ihm anderweit kund gegebenen Ansichten entsprechend, seine höchste Billigung hätte erhalten müssen. Er bemerkt auf diese Weise nicht, daß er in den vollkommensten Widerspruch verfällt und sich dreht und wendet, je nachdem es „in seinen Kram paßt“.

Zu welchem Zwecke ferner die lange Erörterung über Herrn

Weißheimer's Stellung beim Dirigiren vor dem Aufziehen des Vorhanges, die mit ein Paar Worten als nicht passend bezeichnet werden konnte? Wozu Ausdrücke, wie „ins Feuer gehen“, „entragirte Berichter?“ Wozu die bis ins Kleinste gehende Mühe einzelner Ausdrücke im Textbuch, die sich nachher zumeist als Druckfehler erwiesen haben? Wozu überhaupt ein so hartes Urtheil über ein Bruchstück? Jeder wohlwollend gesinnte vorurtheilsfreie Kritiker würde gesagt haben, daß man erst das Ganze abwarten müsse, um ein endgültiges Urtheil zu fällen. Hat doch die Textverfasserin schon früher Proben ihrer Befähigung gegeben, als sie für *M. W. Gade* das Nibelungenlied als Obergericht bearbeitete.

Herr *G.* hält endlich seine Erklärung für nothwendig, um zugleich „einigen Einblick in das Treiben der Neudeutschen und ihres Organs zu gewähren.“ Umgekehrt Herr *G.*, wird ein Schuß daraus! Die neudeutsche Schule ist es, die fortwährend ungerechte Angriffe erduldet, auf jedem Schritt und Tritt einer geradehin böswilligen Entstellung ihrer Grundsätze begegnen, hundert Mal wiederholte Berichtigungen ignorirt sehen muß. So die fortwährend vorgebrachte Pitanei über Zurücksetzung alter Meisterwerke, die kürzlich wieder im Tageblatt bei den Besprechungen über *Cherubini's* „Wasserträger“ und das Concert des Nibelischen Vereins ihren Ausdruck gefunden hat. Welchem Urtheilsfähigen ist es jemals in den Sinn gekommen, derartigen Unflath als Lehre aufzustellen? Warum ignorirt man fortwährend, daß *J. B. Wagner* in seinen Schriften mit Begeisterung sich über *Mozart* auspricht, warum den Eifer und das Interesse, welches er bei seiner Wirksamkeit in Dresden für Vorführung alter Meisterwerke an den Tag legte?

Doch genug, um den Beweis zu liefern, daß Alles, was Herr *G.* vorbringt, unbegründet wie es ist, haltlos in sich zusammenfällt.

Schon das erste Referat desselben beim Beginn der Cunterpe-Concerte brachte einen thatsächlichen Irrthum. Es wurde gesagt, daß das Orchester jedesmal neu zusammengestellt werden müsse, während dasselbe umgekehrt eine geschlossene Corporation bildet und höchstens ein Wechsel bei den in den Streichinstrumenten zur Verstärkung herangezogenen Persönlichkeiten stattfindet. Bei der Uebertragung der Pianofortebegleitung der *Schubert'schen* Lieder für Orchester sprach er von „leichterweislichen ästhetischen Gründen“, welche dies unzulässig erscheinen lassen, ohne zur Motivirung Etwas hinzuzufügen. Will man unparteiisch sein, will man seiner Pflicht als gewissenhafter Referent nachkommen, so hat man bei der Monotonie, in die gegenwärtig das Gesangsrepertoire zu verfallen droht, vor allen Dingen das Streben, aus derselben herauszukommen, das Streben nach Auffrischung anzuerkennen. Nachher erst kann man, wenn man Zweifel hegt, untersuchen, ob der betretene Weg der richtige ist. Voreiliges und oberflächliches Ab sprechen ist nicht die Art, wie man Kunst und Publicum fördert.

So könnten wir lange fortfahren, um alle die Unzuträglichkeiten namhaft zu machen, welche im Laufe der Jahre die Kritik verschiedener Leipziger Blätter sich hat zu Schulden kommen lassen. Wir brechen ab, weil uns die möglichste Kürze geboten ist. Selbstverständlich haben wir in dieser Angelegenheit an diesem Ort unser letztes Wort gesprochen.

Die Redaction der „Neuen Zeitschrift für Musik“.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— *Richard Wagner* verweilt in diesen Tagen auf kurze Zeit in Berlin und begab sich dann nach *Löwenberg* in Schlessen.

— *Eduard Remenyi*, der vor längerer Zeit eine Kunstreise unternahm, ist von derselben zurückgekehrt und wieder in *Pesth* eingetroffen. Von den Erträgen dieser Reise hat er 2000 fl. den Nothleidenden Ungarns zu Gute kommen lassen.

— Der Claviervirtuos *Leo Lion* (gegenwärtig im *Russischen Conservatorium* in *Berlin* als Lehrer thätig) wird zu Concerten in *Prag* erwartet.

— *Paul* feht seine Quartettabende in *Wien* unter großer Theilnahme des Publicums fort. Dagegen scheint es, als schenke man den Clavierjournen *Gustav Satter's* nur geringe Aufmerksamkeit.

— *Desirée Arlot* singt mit großem Beifall in *Amsterdam* und *Mexico* scheint demnach mit seiner italienischen Operngesellschaft dort gute Geschäfte zu machen.

— *Bazzini* unternimmt eine Kunstreise nach Belgien, und ist bereits in *Paris* eingetroffen, woselbst er jedoch erst bei seiner Rückkehr zu concertiren gedenkt. Auch der Violoncellvirtuos *Alexand. Piat* befindet sich dort, um in verschiedenen Concerten sich hören zu lassen.

und die früher vielfach bekannte Sängerin Frau Castellan soll, wie man schreibt, von Neuem beabsichtigen, öffentlich aufzutreten.

— Lottos trat im ersten Concerte im Crystalpalaste in London mit dem ersten Satze des Beethoven'schen Violinconcertes mit außerordentlichem Beifall auf. Marchesi sang in demselben eine Gänbelsche Operarie.

— In Frankfurt a. d. O. gab kürzlich Fr. Louise von Wöllnig ein Concert, in welchem F. v. Willow und der Königl. Kammerkänger Plantius aus Berlin mitwirkten. Die Concertgeberin sang eine Arie aus „Figaro's Hochzeit“ und Lieder von Mendelssohn und Schumann, F. v. Willow trug die „Réminiscences de Robert“ von Liszt, und Plantius „die böse Farbe“ von Fr. Schubert mit außerordentlichem Beifall vor.

— Eine neue Sängerin, Fr. Sophie Diez, hat sich im ersten Concert des philharmonischen Vereins in München zum ersten Male hören lassen. Außerdem traten noch in demselben der schon früher in b. Bl. genannte Pianist Geyrhos aus Stuttgart und zwei Schüler des Münchener Conservatoriums auf.

Musikfeste, Aufführungen.

— Das erste Concert der russischen Musikgesellschaft unter A. Rubinstein's Direction am 7. Novbr. brachte folgendes großes, inhaltreiches Programm: Ouverture, Entr'acts und Chöre zum „Manfred“ von Schumann, Ouverture zu den „Götterdämonen“ von Ertolff, Cavatine für Tenor aus Gounod's „Faust“, Violinconcert (Dmoll erster Satz) von David, russische Romane für Tenor von Gurilow und die siebente Symphonie von Beethoven.

— In einem Concerte der philharmonischen Gesellschaft in New-York kamen unter Carl Bergmann's Leitung an Orchesterwerken die zweite Symphonie von Schumann, die Coriolan-Ouverture von Beethoven und Ouverture zum „fliegenden Holländer“ von R. Wagner, und außerdem noch Scene und Arie aus dem „Freischütz“, eine Composition für Sopran von Th. Eisfeld, und das Himmelsconcert von Hiller zu Gehör. Das nächste Concert wird am 19. December unter Th. Eisfeld's Leitung stattfinden, für welches bereits die Pastoral-Symphonie von Beethoven und die Rhenji-Ouverture von Wagner zur Aufführung bestimmt sind.

— Am 22. November fand das zweite philharmonische Concert in Wien statt. Zur Aufführung gelangten die Aquilon-Ouverture von Cherubini, Suite für Flöte von Bach, die Medea-Ouverture von Borgei und die Abur-Symphonie von Mendelssohn.

— Der Organist und Musikdirector Julius Eschirch in Hirschberg in Schlesien gab daselbst am 18. Novbr. zu mißlichen Zwecken ein Kirchenconcert, in welchem sich auch ein Schüler des Concertgebers Fr. G. v. Deder als Orgelspieler auf bemerkenswerthe Weise auszeichnete. Zur Aufführung gelangten Orgelwerke von W. Eschirch, Seb. Bach, G. Merkel und das Passeljahr aus dem „Messias“ in der Bearbeitung für Männerchor von F. L. Schubert.

— Gänbels „Judas Maccabäus“ gelangte am 15. November in Manchester zur Aufführung.

Neue und neuinstudierte Opern.

— Byron's „Manfred“ mit der von Henry Bishop 1834 bei dessen erster Aufführung geschriebenen Musik fällt gegenwärtig allabendlich das Drurylane-Theater in London. Die Erscheinungen, Decorationen u. s. w. sollen wahrhaft feenhaft sein.

— Ein Schüler F. Schner's, Herr Krempelshier in

München, hat eine Operette componirt: „Der Better auf Besuch“, die im dortigen Hoftheater mit Beifall zur Aufführung gelangte.

— Die Proben zu Offenbach's „Reinhold“ gehen in Wien schneller als gewöhnlich vorwärts und ist die Aufführung schon für Mitte Decbr. bestimmt. In diesem Winter sollen auch dort keine italienischen Opern gegeben werden, da man den Contract mit Merelli bereits wieder aufgelöst hat.

— Das Hamburger Stadttheater bereitet die „Königin Christine“ vom Grafen v. Redern vor.

— August Langer: in Coburg hat zu Weber's „Oberon“ Recitative componirt, die den Dialog ersetzen sollen, und ist derselbe in dieser Weise auch auf der dortigen Bühne zur Aufführung gelangt.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Hr. Rudolph Wirsing, bisheriger Director des Leipziger Stadttheaters, ist zum Director des k. Landestheaters in Prag von nächste Oftern ab ernannt worden.

— Der Organist Julius Eschirch in Hirschberg in Schlesien ist zum Königl. Musikdirector ernannt worden.

— Der Violinist Moritz Feenders in Brüssel hat vom Papste die goldene Verdienstmedaille mit einem schmeichelhaften Schreiben, als Anerkennung einer Gr. Heiligkeit gewidmeten geistlichen Composition erhalten.

Todesfälle.

— Am 21. November starb der seiner Zeit bedeutende Violinvirtuos Joseph Mayseber in Wien. Derselbe war 1789 daselbst geboren und ein Schüler von Schuppanzich. Zu den seinigen wieder gehören: Ernst, Dieuxtemps, Joachim und M. Hauser.

Leipziger Fremdenliste.

— In dieser Woche besuchten uns: Fr. v. Willow nebst Gattin von Berlin, Frau Clara Schumann und Hr. Woldegar Margiel.

Vermischtes.

— Zwischen den Musikreferenten der „Presse“ und des „Fremdenblattes“ in Wien hat sich in Folge der scharfen Kritiken über die dortigen philharmonischen Concerte ein Kampf entwickelt, der sich um die befähigtere Direction (Dessoff oder Herbed) handelt, und in den musikalischen Kreisen nicht geringes Aufsehen macht.

— In einem der jüngsten Artikel in der „Deutschen Männergesangszeitung“ herausgegeben vom Rärtschen Centraldängerbunde werden die deutschen Sänger aufgefordert, Beiträge zur Translocation der Gebeine Carl Maria v. Weber's von englischem auf deutschen Boden zu sammeln. Der R. T. unterzeichnete Verfasser desselben scheint also noch nicht zu wissen, daß Weber bereits schon seit dem 15. December 1844 in Dresden begraben liegt.

Berichtigungen.

In Nr. 22 Seite 191 unter „Musikfeste, Aufführungen“ muß es in der Nothz über das dritte Musikconcert in Frankfurt a. M. nicht Hugo Peer mann aus London, sondern aus Baden heißen.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Für Orgel.

Adolph Hesse, Ausgewählte Orgel-Compositionen. Lieferung 20. Op. 86. „Praeludium und Fuge“ u. Breslau, F. E. C. Feudart. Pr. 12 Sgr.

Op. 87. „Phantasie“ für Orgel oder Pianoforte zu vier Händen. Breslau, Ebd. Preis 20 Sgr.

Der nun verewigte Meister des Orgelspiels bleibt auch in den beiden vorliegenden Werken seiner künstlerischen Natur und Richtung

vollständig getreu. Sie bieten, wie es von Hesse nicht anders zu erwarten war, Gehaltvolles, Geistreiches und für Orgelspieler ein dankbares Bereicherungsmaterial der Programme. Hierher gehört namentlich Op. 86, während die Phantasie uns weniger angesprochen hat. Auch dürfte dieselbe besser auf der Orgel als auf dem Pianoforte zur Geltung gelangen. Man kann annehmen, daß der Componist dieselbe selbst für das erstgenannte Instrument bestimmt hat.

G. Ad. Thomas, Op. 2. Etüden für die Orgel u. Heft 2. Leipzig, Hofmeister. Pr. 22 1/2 Mgr.

Schon früher hatten wir Gelegenheit, das erste Heft dieser Etüden, die zur höheren Ausbildung im Pedalspiel bestimmt sind, beur-

ihnen zu thun, und sprachen uns damals schon in günstiger Weise darüber aus. Diesmal befinden wir uns in der Lage das früher Gesagte nur von Neuem zu wiederholen, denn auch dieses Fest bietet eine wesentliche Bereicherung unserer instructiven Orgelliteratur. Namentlich machen wir auf Nr. 12 dieser Stücken, welche eine Uebung für beide Hände bietet, aufmerksam.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Printey Richards, Op. 7. Andante con moto, Pastorale, Leipzig, Fr. Hofmeister. Pr. 15 Ngr.

Op. 74. 1. Tarantelle. Leipzig, Ebend. Preis 22 1/2 Ngr.

Das Op. 7. von Richards läßt in dem Componisten einen gewandten Clavierpieler durchblicken, der aber leider noch zu sehr mitunter das Technische über das Geistige vorherrschen läßt. Im Allgemeinen klingt das Pastorale aber nicht ganz übel, und wird daher gewiß auch Manchem zusagen.

Während der Zeit, die zwischen dem Produciren des Op. 7 und Op. 74 liegt, hat der Componist nicht gerade bedeutende Fortschritte gemacht, denn die Tarantelle erhebt sich nicht über die gewöhnlichen derartigen Sachen. Uns hat sogar Op. 7 mehr angesprochen, als Op. 74; denn aus Ersterem ersieht man immer noch ein gewisses Talent, was wir in Op. 74 nicht wieder finden konnten.

Bücher, Zeitschriften.

Reesbacher, Dr. Fr., Die philharmonische Gesellschaft in Laibach, seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862. Eine geschichtliche Skizze. Laibach, 1862.

Vorliegende Schrift verdient auch in weiteren Kreisen Beachtung. Wir entnehmen daraus das Datum der Gründung der oben genannten Gesellschaft (S. 9.): „Am 8. Jänner 1702 hat die Akademie der S. S. Philharmonicorum den Anfang genommen. Der Anfänger ist Herr J. Berthold von Höffer, bei dem sich 14 eingefunden und den Schluß gemacht und ihm zum Director gesteuert.“

Die philharmonische Gesellschaft war stets beabsichtigt, ihren Glanz durch Heranziehung von Ehrenmitgliedern zu erhöhen, und that im Jahre 1819 den Beschluß, den Großmeister der Tonkunst, Ludwig v. Beethoven zum Ehrenmitglied zu ernennen. Derselbe dankte am 4. Mai (1819) des erwähnten Jahres mit einem äußerst liebenswürdigen und freundlichen Schreiben, welches als Facsimile der Brochure beigegeben. Beweiset genug, daß die Gesellschaft gute Zwecke aufstellte und zu erreichen bemüht war. Möge sie fortan blühen und gedeihen zu Ruh und Frommen der schönen, musikalischen Kunst und für Cultur und Gesittung immerhin die segensreichsten Resultate erzielen!

R. Sch. b.

Concertmusik.

Für zwei Pianoforte.

Gustav Satter, Op. 21. Tarantelle de Concert. Offenbach a. M. Joh. André. Pr. 1 fl. 48 fr.

Das Werk ist brillant und effectvoll gehalten, eignet sich daher zu Virtuosenvorträgen. Das melodische Element jedoch findet sich länglich vertreten, weshalb das Ganze einer eleganten, wichtigen Rede gleicht, der ein eigentliches Grundthema, ein tatsächlicher Inhalt fehlt.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Gustav Satter, Op. 21. Trois marches mythologiques. Nr. 1. Le triomphe de Venus. Nr. 2. Au tombeau d'Hector. Nr. 3. La mort de Thésée. Offenbach a. M. Joh. André. Preis à 54 fr.

Schwungvoll ausgeführte Compositionen mit charakteristischen, ansprechenden Motiven. Nur fanden wir in Nr. 2 auf der sechsten Seite (Act 2 und 3 und weiterhin wiederholt) Bedenken wegen der, von Seiten des Schöns durchaus unzulässigen, weil nicht folgerechten

harmonischen Wendung

es	—	—	—	h	—	a	—	g
f	—	es	—	dis	—	fa	—	—
h	—	—	—	o	—	h	—	—
h	—	—	—	h	—	d	—	g

besgleichen

auf der siebenten Seite (von Act 3—5) bei den Accordenfolgen C dur mit 7 — C dur — C dur — Cis dur — F dur — C dur — Amoll. Das berührt nicht nur das Gehör, sondern auch das Verständniß mehr als bloß schneidend. In Nr. 3 ist es uns nicht klar, weshalb auf Seite 7 (im zweiten Tacte der dritten Seite) im Bass die statt des folgerechten Es gesetzt ist?

Op. 41. Undine. 2^{te} Ballade. Offenbach, André. Pr. 54 fr.

Op. 23. Deuxième Sérénade. Ebend. Pr. 54 fr.

Op. 24. Martha, opéra de Flotow. Paraphrase de Concert. Ebend. Pr. 1 fl. 21 fr.

Op. 36. Un ballo in maschera, opéra de Verdi. Paraphrase de Concert. Wien, G. A. Spina. Pr. 1 fl. 6 Ngr. (20 Ngr.).

Op. 41. Les Huguenots de G. Meyerbeer. Paraphrase de Concert. Offenbach, André. Pr. 1 fl. 30 fr.

Op. 42. La Juive de Halévy. Paraphrase de Concert. Ebend. Pr. 1 fl. 30 fr.

Op. 43. Pélérinage des oiseaux. Marche-caprice. Wien, Haslinger. Preis 90 Ngr. (17 1/2 Ngr.).

Op. 44. Fest-Polonaise. Offenbach, André. Pr. 1 fl. 12 fr.

Die „Undine“ ist brillant und effectvoll, betrubet aber zu wenig poetische, wie melodiöse Anhalte, um auf die Benennung „Ballade“ wirklichen Anspruch machen zu dürfen. Die Serenade dagegen enthält ein ansprechendes, hübsches Motiv, und ist in der Ausführung von wahrer Eleganz. Die „Concertparaphrasen“ Op. 24, 36, 41 u. 42 sind eigentlich nur stark mit brillanten Pianofortepassagen gewürzte Opernpotpourris. Ihnen ähnlich an reicher Ausstattung für technische Bravour ist die an musikalischem Gehalt jedoch noch ärmere Fest-Polonaise, wogegen die Pélgrination der Vögel sich als eine ebenso ansehnliche als effectvolle Suite mit sehr piquanten Motiven präsentiert. Der Verfasser bekundet gutes Verständniß der Klangwirkungen seines Instruments und mitunter anerkannter poetische Ansätze. Wo letztere weniger sich Geltung verschaffen, dürfte dieser Mangel vielleicht einem etwas zu schnellen Produciren zuzuschreiben sein.

Louis Köhler, Op. 87. Zwei Tarantellen. Erfurt, Bartholomäus. Pr. 20 Sgr.

Op. 99. Andante malincolico und Rondo jubiloso. Ebend. Pr. 17 1/2 Sgr.

Op. 103. Finalsaß. Concertante Clavierstudie. Ebend. Pr. 20 Sgr.

Op. 162. Dramatische Variationen mit Scherzo. Ebend. Pr. 25 Sgr.

Louis Köhler hat bisher seine Thätigkeit der instructiven Claviercomposition und der Theorie des Pianofortespiels überwiegend zugewendet. Bei vorliegenden Compositionen hat derselbe ersichtlich auf bedeutende technische Fertigkeit gerechnet; — sind doch die drei letztgenannten Stücke sogar den H. v. Bronsart, v. Bülow und A. Rubinstein gewidmet. Doch werden diese letzteren Werke kaum den beabsichtigten Effect hervorbringen, da sie, vermöge der etwas überladenen Passagen, mehr die Virtuosität, als den Geist beanspruchen. Die für die Ausführung leichteren Tarantellen sind uns lieber, weil wir darin wirkliche, und zwar sehr hübsche und sehr charakteristische Motive finden, ohne daß sie von den hier wirklich geschmackvollen Phrasen erfüllt oder verdeckt würden. — In Op. 89 und 103 dagegen erscheinen die Motive wiederum unbedeutend, und das Ganze auf bloßen Virtuoseneffecten beruhend. Die „dramatischen Variationen“ behandeln ein sehr kurzes, gleichsam abgebrochenes Thema, und da dasselbe stets in derselben unbefriedigenden Weise wiederkehrt, so leidet das Stück an einer gewissen Monotonie, welche, trotz der technisch brillanten, kunstfertigen und an harmonischen Durchführungen überreichen Behandlung, sich stark bemerkbar macht.

KXV—I

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien

im Verlage von

F. E. C. Leuckart in Breslau.

- Bach, Carl Philipp Emanuel**, Clavier-Sonaten, Rondo's und freie Fantasien für Kenner und Liebhaber. Neue Ausgabe von E. F. Baumgart. Vollständig in sechs Sammlungen.
Erste Sammlung: Sechs Clavier-Sonaten. 1 Thlr. 20 Sgr.
Bach, Joh. Seb., Magnificat (in Ddur) bearbeitet von Rob. Franz. Clavier-Auszug 2 Thlr. 15 Sgr., Singstimmen 15 Sgr.
Brosig, Moritz, Op. 32. Orgelbuch, enthaltend eine Modulationstheorie in Beispielen, sowie kleinere und grössere Orgelstücke. In 8 Lieferungen à 6 Sgr.
Bruch, Max, Op. 17. Zehn Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. In drei Heften.
Heft I. Drei geistliche Lieder a. d. Spanischen. 12½ Ngr.
Heft II. Vier weltliche Lieder a. d. Span. u. Ital. 15 Sgr.
Heft III. Drei Lieder gedicht. von Herm. Lingg. 15 Sgr.
Op. 19. Männerchöre mit Orchester.
Heft I. Römischer Triumphgesang, Dichtung von Herm. Lingg. Clavier-Auszug u. Singst. 1 Thlr.
Herbert, Theodor, Op. 4. Le bal. Morceau favori de Mademoiselle Adeline Patti. Brillante Valse chantée de Maurice Strackosch. (Patti-Walzer). Paraphrase p. Piano. 15 Sgr.
Mozart, W. A., Clavier-Concerte für das Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Hugo Ulrich.
Nr. 18 in Esdur 1 Thlr. 20 Sgr.
Nr. 19 in Esdur 1 Thlr. 20 Sgr.
Reynald, Georg, Op. 12. Aus der Rosenzeit. Zwei Tonstücke für Piano. Zweite Auflage.
Nr. 1 in Esdur 15 Sgr.
Nr. 2 in Desdur 15 Sgr.
Tanz-Album, für Pianoforte herausgegeben von Franz Lanner für 1864. XII. Jahrgang. Subscriptionspreis: 20 Sgr.

Neue Claviercompositionen erschienen bei **C. F. Peters** in Leipzig:

- Hasert, R.**, Arabesken. Op. 36. Cah. 1, 2 à 20 Ngr.
Kroll, F., Alter Sang neuer Klang à 4 mains. 1 Thlr. 5 Ngr.
Raff, J., Op. 92. Capriccio. 20 Ngr.
Op. 93. Dans la nacelle. 20 Ngr.
Op. 94. Valse-Improptu. 20 Ngr.
Op. 95. Polka de la Reine. 25 Ngr.

Violoncell-Schule

(Essai sur le doigtier du Violoncelle et sur la conduite de l'archet)

von **J. L. Dupont.**

Zweite Auflage, durchgesehen von A. Lindner, mit deutscher und englischer Uebersetzung.

Preis netto 7 fl. 12 kr.

Joh. André in Offenbach a. M.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

SYMPHONIA.

Fliegende Blätter für Musiker und Musikfreunde.

Von dieser Zeitschrift werden jährlich 11 Nummern ausgegeben. Der Preis des Jahrganges beträgt 24 Ngr. Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen an.

Die Nummern 1—9 sind erschienen.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. F. Kahnt in Leipzig.

Ab. Ngr.

- Hertzer, F.**, Der Abt von St. Gallen. Oper in 3 Acten.
— Daraus Ouverture f. d. Pfte. zu vier Händen — 25
— Idem Potpourri f. d. Pfte. zu zwei Händen — 20
— Idem Potpourri f. d. Pfte. zu vier Händen 1 —
— Idem Kaiser-Marsch für das Pianoforte zu zwei Händen — 10
— Idem Quadrille für das Pfte. von *Schubert*. — 10
— Idem Mazurka f. d. Pfte. v. *S. v. Dürrenberg*. — 10
Hensinger, G., Von 1806—1815! Charakteristische Bilder aus den deutschen Freiheitskriegen. Jubelgabe in Deklamation und Gesang. Ausgabe für den Lehrer u. Declamator n. — 10
— Idem Ausg. d. Lieder f. d. Sängchor n. — 21½
Irgang, Wilh., Op. 4. Improptu-Rondo für das Pianoforte — 10
Klauwell, A., Op. 38. Der praktische Cantor. Leicht ausführbare kleine Cantaten, Motetten, Antiphonien, Begräbnissarien, Jubelfestgesänge etc., theils mit, theils ohne Orgelbegleitung zum Gebrauche für Cantoren in Dörfern und kleinen Städten. Partitur. Heft 1 u. 2 à — 15
Klauwell, A., Op. 40. Goldnes Melodien-Album für die Jugend. Sammlung der vorzüglichsten Lieder-, Opern-, Tanz- und anderer beliebter Melodien für das Pfte. Bd. 4. n. 1 6
— Das ganze Werk in 12 Lieferungen à — 16
Kunkel, G., Op. 10. Die deutsche Wacht! „Wohlauf! ihr Brüder, habet Acht!“ Dichtung von *Müller von der Werra* für den vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Blechmusik oder des Pianoforte. Part. u. Singstimmen — 12½
Kuntze, C., Op. 84. Vier Lieder für Männergesang. (Nr. 1. Sommerlied: „O Seligkeit am Sommertag“ von *Ritterhaus*. Nr. 2. Wundert's dich?: „Wenn die Bäume grünen“ von *dieselben*. Nr. 3. Jägerlied: „Es girrt und schwirrt“ von *Müller von der Werra*. Nr. 4. Weinlied eines armen Liederdichters.) Partitur und Stimmen . . . 1 —
— Op. 85. Morgenstunde ist aller Laster Anfang: „Sonntag's ging ich mal trab, trab, trab“.) Partitur und Stimmen — 20
— Op. 89. Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor. (Nr. 1. Visir auf: „Die Sterne frei“. Nr. 2. Maiblumen: „Nun liegt der Mai auf Wald und Au“ von *Ritterhaus*. Nr. 3. Tricolore: „Ich trinke gern den starken Wein“ von *A. G. v. Thünen*. Nr. 4. Wanderlied; „Ich war ein lustig munt'rer Knabe von *Müller v. der Werra*.) Partitur und Stimmen 1 10

Leipzig, den 11. December 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Portopaid 2 Ngr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-,
Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Erantwärtliche Buch- & Musikh. (H. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhn in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Mitten Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 24.

Neunundfunzigster Band.

B. Wehrmann & Comp. in New York.
J. Schottensack in Wien.
Kob. Friedlin in Warschau.
C. Schäfer & Knebel in Philadelphia.

Inhalt: Aphoristisches über seltsame Harmonien. Von E. Köhler. — Recensio-
nen: Hector Berlioz, Instrumentationslehre. — Correspondenz. (Leipzig,
Dresden, Berlin). — Meines Lebens (Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literari-
sche Anzeigen.

Aphoristisches

über seltsame Harmonien.

Von

E. Köhler.

Die neuesten Meister, namentlich Wagner, Liszt; ferner Raff u. A. haben einen neuen Weg in der Harmoniebehandlung eingeschlagen. Auf dem Beethoven-Schumann'schen Grunde fußend, verhielten sie sich zu diesem etwa, wie Beethoven anfangs zu Haydn und Mozart: d. h. das harmonische Material der neuen Componisten war zunächst dasjenige ihrer Vorgänger. Wie sich aber Beethoven im weiteren Verlaufe seiner persönlichen Entwicklung zu seinen Vorgängern in der Harmoniebehandlung verhielt, so ähnlich machte sich die Fortschreitung bei der Reihe der neuesten Meister, die alle in dem nach-Beethoven'schen Schaffen einen ähnlichen Fortbildungsproceß durchmachten, wie ihn Beethoven in dem nach-Mozart'schen für sich allein vollführte. Alles, was bei den Vorgängern harmonische „Freiheiten“ waren, wurde nach und nach regelmäßiger angewendet, so daß es bald mit zu dem gewöhnlichen Harmoniegrunde gehörte; auf diesem erhoben sich dann wieder neue „Freiheiten“, gleich Hügel und Bergen. Es wird wieder eine Zeit kommen, wo die Hügel von den Füßen der Nachfolger, ohne alle Absicht natürlich, planirt sein werden; es wird dann eine spätere Zeit folgen, in welcher selbst Berge sich senken, andrerseits Ebenen sich heben. So bleibt, wie in der Geschichte unseres Planeten, im Grunde aller Stoff derselbe, nur die Zusammensetzung und die Formation ändern sich.

Man pflegt zwei nebeneinander fortlaufende Künstler-Arten zu unterscheiden: die schaffenden und ausführenden, also Componisten und Virtuosen. Es war von jeher der Fall, daß

die Ersteren in allem Stofflichen die Initiative ergriffen und es den Virtuosen, welche erst in zweiter Linie Componisten für ihr Instrument waren, überließen, das gegebene Neue aufzunehmen und früher oder später zu verarbeiten. So sind z. B. Clementi, Hummel, Duffel u. A. in der Harmonie nicht über Mozart hinausgegangen, sie cultivirten, als Virtuosen, vorwiegend die technische Seite und kleideten diese in mehr oder minder künstlerisch-tüchtige Formen. Aber in neuester Zeit haben wir das Schauspiel erlebt, daß Virtuosencomponisten, wie Chopin, Liszt u. A. in der Harmonik den „eigentlichen“ Componisten vorgriffen und neue Bahnen fanden.

Ein Rob. Schumann hat sich durch Chopin's Harmonik bereichert und Liszt's kühne Modulationsweise war schon zur Zeit, da er noch bloß als Virtuos galt, besonders aber späterhin von Einfluß auf die Componisten.

Daß die harmonischen Freiheiten in neuester Zeit gerade von Clavier-Virtuosen ausgingen, kommt zum Theil daher, weil dabei vorzugsweise die Enharmonik eine hervorragende Rolle spielt und das temperirte Clavier dazu am leichtesten verwendbar ist. Es hält bei jeder Modulation stille; andere Tonorgane, wo die Intonation durch das musikalische Gefühl und Gehör vermittelt werden muß, sträuben sich leicht dagegen.

Der Gang der Entwicklung der neuen Harmonik ist nun in der Art mit dem Clavier verknüpft, daß dieses dazu beitrug, starke Modulationen dem Fassungsvermögen leichter zugänglich, den Componisten auch leichter zu denken möglich zu machen. So rein innerlich ist also der Proceß nicht vor sich gegangen. — Daß es zweierlei ist, ob man z. B. von C nach Cis-, oder Des dur modulirt, wird nur von Pianisten-Compositoren verneint werden können. Höchst interessant für die Musiker des natürlichen, nicht temperirten Tonsystems muß es sein, daß Prof. Helmholtz auf dem Wege seiner mathematisch-physikalischen Methode der Untersuchung über die „Tonempfindungen“ zu dem nämlichen Resultate in Sachen der Enharmonik gelangt, wie Hauptmann auf philosophisch-psychologischem in seiner „Natur der Harmonik“ u. s. w. Hiernach ist nicht das temperirte System das Tonsystem überhaupt, sondern bedeutet es nur, es ist eine Art von Arrangement.

Die Enharmonik setzt das Ferne als Nahes. Ist es nicht eigenthümlich, daß die Blüthe der enharmonischen Modulation

gerade in die Epoche des praktisch werdenden Elektromagnetismus fällt?

In der Enharmonik ist eine Ursache zu erkennen, durch welche das Verständniß vieler Modulationen der Neuzeit am meisten erschwert wird. Man kann sich die Enharmonik ähnlich so erklären, wie die gleichnamigen Töne verschiedener Harmonie-Generationen (im wirklichen System). Diese sind, wie z. B. e in C dur und E in A dur, ebenfalls von verschiedener Höhe: e ist tiefer als E, dennoch wird eines für das andere genommen, womit also doch „temperirt“ wird. Die enharmonischen Töne sind zwar ungleich verschiedener (z. B. bis ist $\frac{1}{2}$ höher als C), doch kann man sie auf die gleiche Stufe zurückführen, wo es die Reinheit erfordert. Man wird wissen, daß unter gar manchen anderen Sätzen, z. B. die Beethoven'sche D-moll-Sonate im 1. Satz eigentlich nicht nach D, sondern nach Es dur zurückkehrt: die letzte Note im Recitativ des zweiten Theils im ersten Satz heißt As (mit Fermate). Das neu einsetzende Allegro würde demnach mit dem Sextaccorde Des dur beginnen, worauf Ges moll folgen würde; die damit verbundenen diesen Des bestimmten aber den Meister, statt Des lieber C dur, Fis moll u. zu schreiben, auf welchem Wege er dann zu dem erwähnten Schluß gelangt.

(Schluß folgt.)

Theoretische Werke.

Hector Berlioz, Instrumentationslehre. Ein vollständiges Lehrbuch zur Erlangung der Kenntniß aller Instrumente und deren Anwendung, nebst einer Anleitung zur Behandlung und Direction des Orchesters. Mit 70 Notentafeln und vielen in den Text gedruckten Notenbeispielen. Autorisirte deutsche Ausgabe von Alfred Dörffel. Leipzig. Gustav Heinze. 1864. SS. IV, 285, 70.

Wie in der Malerei der Umriss, die Conturzeichnung den eigentlichen Gedanken des Künstlers enthält, wozu die Töne und Halböne des Schattens als weitere Ausführung, und zuletzt das Colorit als detaillirte Erörterung und Verbeutlichung des Gegenstandes gelten dürften, so verhält sich auch die Instrumentation zur musikalischen Skizze, wie das Colorit zum Umriss. Es giebt der Composition die nöthigen feineren Nuancen, verleiht ihr das höhere, geistigere Leben. Durch die in den letzten Jahrzehnten erfolgte Vervollkommenung der Blasinstrumente, sowohl derjenigen aus Holz, wie auch aus Blech, durch die jetzige fast unglaubliche Entwicklung und Verfeinerung in der Behandlung der Saiteninstrumente, sind Tonfarben und Klangconstellationen von so wunderbaren Wirkungen ins Leben gerufen, wie solche selbst noch im Anfange unseres Jahrhunderts kaum geahnet wurden. Auch der, so zu sagen, geistige Charakter der einzelnen Instrumente, auf welchen Gluck, Haydn, Mozart zwar schon theilweise hingewiesen haben, dessen eigentliche Bedeutung in der Tonmalerei aber wol erst Beethoven zur Anregung brachte, ist jetzt fast bis aufs kleinste Detail festgestellt, und somit konnte die musikalische Tonfarbenlehre endlich in ein genaues System gebracht werden. Von allen jetzt lebenden Componisten sind es wol unstreitig Meyerbeer, Berlioz, Wagner und Liszt, welche sich vorzüglich als vollkommenste Meister in der Handhabung der Farbenmischung zu ihren Tongemälden ausgezeichnet haben.

Keiner von ihnen mag sich aber vielleicht der Instrumentationslehren von vornherein so bewußt gewesen sein, d. h. dieselbe auf festen theoretischen Grundlagen angelegt haben, als Berlioz, welcher den speciellen Untersuchungen dieses Gegenstandes jahrzehntelange Studien zugewendet hat.

Berlioz scheint den Instrumenten ihre verborgensten Geheimnisse abgelauscht zu haben. Nicht nur daß er in seinem Werke darlegt, was ~~möglich~~ ausführbar oder nicht ausführbar auf jedem Instrumente ist, so erklärt er auch noch die verschiedenen Effecte, welche zu diesem oder jenem Colorit aus einer oder der anderen Behandlungsweise erzielt werden können. Er bespricht die Wirkungen besonders interessanter Zusammenstellungen, und erklärt den Charakter des erlangten Colorits aus der Natur der einzelnen Instrumente. Ohne selbst technischer Künstler auf Keytern zu sein, kann man, unter Berlioz's Anleitung, ihrer Wirkungen vollkommen Herr werden, und welches Material zu selbstständigen, neuen orchestralen Gebilden sich sammeln.

Die im vollsten Sinne praktische Instrumentationslehre von Berlioz ward schon in den vierziger Jahren (zuerst in französischer Sprache) veröffentlicht, und erlangte sofort eine allgemeine und große Bedeutung in der musikalischen Lehrwelt. In Bd. 22 S. 125 und Bd. 24 SS. 97 und 101 dieser Zeitschrift befinden sich schon durchaus belobende Besprechungen über das gediegene Werk nach der damals erschienenen deutschen Bearbeitung von J. F. Gräbner (Berlin bei A. M. Schlesinger), sowie im 48. Bande S. 221 über das zu obigem Werke ebenfalls gehörige Buch desselben Autors und desselben Uebersetzers, das Orchester und den Orchesterdirigenten betreffend. So vielen unbestreitbaren Nutzen auch schon diese Ausgaben gebracht haben, so blieben dieselben, wegen des nicht für Jedermann zu erschwingenden hohen Preises, dennoch so manchem begabten Kunstjünger unzugänglich. Dieser beträchtliche Preis ging aus der außerordentlichen Menge von Auszügen aus Partituren hervor, von welchen der Autor im Texte spricht. So unvermeidlich diese Beigabe für solche Länder ist, wo Noten-Leihanstalten nicht allgemein verbreitet, oder dieselben mit classischen Partituren zu ärmlich ausgestattet sind, so dürften jene für Deutschland mehr oder minder überflüssig erscheinen, und aus diesem Grunde eine einfachere, resp. wohlfeilere Ausgabe des eigentlichen bloßen Textes mit den zur Erläuterung nothwendigsten Beispielen sehr erwünscht sein. Diesem Wunsche ist der Verleger der deutschen autorisirten Ausgaben aller Berlioz'schen Werke, Hr. Gustav Heinze in Leipzig, nunmehr nachgekommen. Statt der Auszüge aus den Partituren finden sich präcise Hinweise auf die Partituren, welche ja in den so vielzähligen musikalischen Bibliotheken und Leihanstalten Deutschlands leicht einzusehen sind. Dadurch aber konnte das Werk zu einem höchst wohlfeilen Preise angesetzt werden, der dasselbe selbst den Unbemitteltesten zugänglich macht, was eben als das Hauptverdienst dieser Ausgabe und vorzüglich lobenswerth erscheint. Die Uebersetzung ist in einem klaren, populären und dabei gefälligen Style verfaßt.

Als auf besonders interessante Theile des Werkes verweisen wir auf die Capitel von der Verbesserung der Clarinetten, von den Singstimmen, von den verschiedenen Schlaginstrumenten genau bestimmbarer Höhe (z. B. antike Cymbeln) und von den neuen Instrumenten (Saxophonen u. s. w.), sowie vor Allem auf die Abhandlungen vom Orchester und vom Orchesterdirigenten.

Correspondenz.

Leipzig.

Vor Allem haben wir noch die neuntehnte Aufführung des hiesigen Dilettanten-Orchester-Vereins zu registriren, welche am 15. November im Saale des Schützenhauses stattfand. Es sind namentlich die sehr anerkenntnisswerthen Bestrebungen des talentvollen Dirigenten, Hrn. v. Bernuth, so wie die lobenswerthe Präcision der Orchesterleistung hervorzuheben, was insbesondere auf die Art und Weise sich beziehen dürfte, wie das Weber'sche Schur-Concert begleitet wurde. Die Pianoforte-Partie führte eine (im Programm nicht genannte) junge Dame mit mehr, als gewöhnlichem dilettantischen Geschick aus. Noch mehr bezauberte sich die Begabung derselben im Vortrage von H. Seeling's Concert-Étude (in A moll) und Schubert's Impromptu. Das Orchester selbst brachte die harmlose Overture zur „Weißen Dame“ von Boieldieu und die Mozartsche G-moll-Symphonie, erstere vorzüglich in üblicher Ausführung, zu Gehör. Außerdem producirten sich noch zwei Herren in einem Duo concertante für Violinen (mit Klavierbegleitung) von G. B. Dacla.

Die so eben verfloßene Woche war mehr als gewöhnlich ergiebig an Musikaufführungen (jeder Abend brachte eine neue) und zeichneten sich die letzteren zumeist auch hinsichtlich ihrer besonders interessanten Programme aus.

Den Reigen eröffnete das vierte Concert des Musikvereins Unterze am 1. d. M. unter Direction des Hrn. v. Bälou. Derselbe hatte die Leitung des Orchesters gefälligst übernommen, eines Theils um seine neueste Instrumentalcomposition, Ballade nach Uhland's Dichtung „Des Sängers Fluch“ dem Publicum selbst vorzuführen, anderen Theils aber auch, weil Musik-Dir. Blasemann an diesem Abende zwei große Pianoforte-Concerte (in Es dur von Beethoven und in A dur von Liszt) vortrug. Den Anfang bildete die Haydn'sche G-moll-Symphonie, den Concertschluß die Mi-Baba-Overture von Cherubini. Bälou bekräftigte aufs Brillanteste seinen Ruf als einer der bedeutendsten Dirigenten unserer Zeit; unter seiner energischen alle Anwesenden elektrisirenden Leitung erwiesen sich die Leistungen des Orchesters als außerordentlich schwingvoll und lebendig, und entlockten der mit besonderer Theilnahme lauschenden Zuhörerschaft häufige und reichliche Beweise allgemeinen, anerkenntnissvollen Beifalls. Referent hatte Gelegenheit zu vernahmen, wie selbst einige Hrn. v. Bälou in muskelpartheilicher Richtung nichts weniger als befreundete Herren unwillkürlich ihren Enthusiasmus über sein immenses Talent als Orchesterdirigent laut aussprachen. Musik-Dir. Blasemann bewährte in obenverwähnten Vorträgen seinen wohlverdienten Ruf als eleganter und zugleich sinniger, geistig belebter Clavierspieler. Ganz besonders ausgezeichnet war seine Auffassung und Wiedergabe der prächtigen, schwingungsvoll gebildeten, aber auch sehr schwierigen Composition von Liszt. Ein ungewöhnliches Interesse der Zuhörer beanspruchte an diesem Abende die Orchesterballade von Bälou, welche sich als ein lebensvolles, nachhaltiges auf das Gemüth wirkendes Tongemälde erwies. Reich an musikalischer Erfindung, von tief erschütterndem Ausbruche in Motiven, Modulationen, so wie in Anwendung des passendsten Instrumentalcolorits, dabei aber außerordentlich klar in kunstgerechtester Durchführung der musikalischen Gedanken, knapp und angemessen in Form und Länge, darf diese zuerst im weiteren Kreise vorgeführte Orchester-Composition Bälou's, als eine für Concertinstitute sehr zu empfehlende Acquisition zu betrachten sein. Wir können daher nicht umhin, beiläufig das laute, in ein öffentliches Concert ohnehin nicht hinpassende Röcheln zweier Herren zu rügen, welches bei dem Bodenschlage (im dramatischen Culminationspunkte der vom Tonbildner geschilderten unbändigen Wuth des wilden Königs) den Kläppelstehenden zu sehr sich bemerkbar machte. Ein sol-

ches Gebahren bewies, daß die gedachten Persönlichkeiten wahrscheinlich der Fähigkeit entbehren, den geistigen Inhalt eines Tongebildes lediglich zu verfolgen. Vielleicht war es auch ein principielles Entgegen-treten all und jeder Schöpfung aus der neu-deutschen Schule. In solchem Falle aber dürfte dieser einzelne, durch die dramatische Steigerung jedoch unbedingt gebotene, scharf einschneidende Klang des durch den Wurf entfallenden Schwertes, jedenfalls erbleichen vor dem Geiste der einzig nur zur Verstärkung des Rärms angewendeten sämmtlichen Schlag- und Klingel-Instrumente in der Overture „Hernani's“, dessen anerkannte Classicität doch wol von Niemand bestritten ist.

Am 2. December fand der zweite der Abende des Hrn. v. Bälou für ältere und neuere Claviermusik statt. Wir gestehen offen, daß zufolge einer uns noch am Vormittage jenes Tages von einem Freunde des Künstlers zugekommenen Mittheilung über ein ziemlich ernstes Unwohlsein desselben, uns ein gewisses Zagen ergriffen hatte. Inbessen der Ausgang des Concerts erwies, daß Bälou zu jenen seltenen, energischen Künstlernaturen zählt, welche durch die unermüßliche Stärke ihres Geistes die Schmerzen und Leiden des Körpers zu bezwingen wissen. Zwar wollten sich die Lehteren an etwa drei Stellen, aber auch selbst hier nur kaum durch unwillkürliches, blitzschnell vorübergehendes Zucken der Hände bemerkbar machen, — wurden jedoch überwältigt von der Macht des eisernen Willens des Künstlers, so daß, dem Totalcindrucke nach, Bälou, wie immer, sogar an diesem Abende sich als unumschänkter Beherrscher seines Instruments zeigte. Großartig, wie es eben in der Natur dieses Künstlers liegt, erlitten uns die chromatische Phantasie und Fuge von Bach, die dritte große Sonate (Op. 14) von Schumann, die Concertphantasie von Liszt über Motive aus den „Jugendjahren“ und die Sonata appassionata von Beethoven. Ebenso dürfen wir mit gutem Rechte den Vortrag der Mägen (in Dur) von Mozart und (in B dur) von Schinkel, und der A dur-Bourée von Bach, hinsichtlich des Colorits der Clavierbehandlung als classisch, dagegen den der Rastlosen „Metamorphosen“ (Op. 74, Nr. 8) als höchst romantisch bezeichnen. Allgemeiner mehrfacher Applaus nebst steterem Demotus belohnte das so fleißigste Ringen des Künstlers.

Das achte Abonnementsconcert im Saale des Gewandhauses am 8. d. M. führte ebenfalls eine Novität — die sechste in dieser Saison — vor, nämlich: den 18. Psalm für Chor und Orchester von Woldegar Margiel. Das Concertdirectorium hat sich demnach im Allgemeinen ein unbestreitbares Recht auf die Anerkennung des Publicums erworben für die Bestrebungen, dasselbe auch mit Erzeugnissen der Gegenwart bekannt zu machen. Das Einzige, was noch etwa zu wünschen übrig bliebe, wäre wol eine mehr vorurtheilsfreie (so pro wie contra) Auswahl der vorzuführenden Novitäten. Das Concert wurde mit der G-moll-Symphonie von Mozart eröffnet, in deren erstem Satze die Blasinstrumente gar viel an Präcision zu wünschen übrig ließen. Darauf folgte vortreflich ausgeführt „Der Sturm“ für Chor und Orchester) von Haydn, und als Schluß des ersten Theils das Beethoven'sche Schur-Concert, vorgetragen von einem überaus werthen Gaste, Frau Dr. Clara Schumann, welche mit lautem und allgemeinem Beifalle empfangen wurde. Von derselben Künstlerin hörten wir an diesem Abende auch noch — im zweiten Theile, nach der schwingungsvoll ausgeführten Genovena-Overture (in welcher aber die Hörner, durchaus gegen des Componisten, und wahrscheinlich auch gegen eigene Absicht, sich auf den hohen Noten des Jagdmotivs durch Prolettriller anzeigten) — die „Variations sérieuses“ von Mendelssohn. Frau Dr. Schumann hat ihren bedeutenden europäischen Ruf durch jahrelange, ehrenhaft-künstlerische Leistungen gar wohl verdient. Auch an diesem Abende lauschten wir, nicht ohne gewisse Befriedigung, dem Vortrage des Beethoven'schen Concerts, und süßten uns — wenn auch nicht aufgeregt, hingerissen, — so doch erwärmt. Freilich die frühere

Energie, die Leidenschaft im Ausdruck fanden wir nicht mehr im Spiele der Frau Schumann; an deren Statt ist eine gewisse seelische Wärme getreten. Darum sprach uns auch das genannte Beethoven'sche Werk mehr an, als die Mendelssohn'schen Variationen, welche besondere Kraft, so wie auch besonderen Ausdruck verlangen. Das Publicum bezeugte nach einem jeden Satze seinen Beifall durch reichlichen Applaus, und rief zuletzt die Künstlerin, wohlverdienter Maßen, mehrfach hervor. Wolde mar Bargiel's Psalm wurde unter des Componisten eigener Leitung vortrefflich ausgeführt. Referent lernte darin nicht nur ein neues Werk, sondern überhaupt das Erste von diesem Tonbildner kennen. So schwierig es demnach auch für uns war, in unserer Meinung über diese Composition zu einem Endresultate zu gelangen, so glauben wir gleichwohl nicht zu irren, wenn wir aus dem erwähnten Psalme zwar eine große Begabung Bargiel's für den Ausdruck des Feierlichen, Erhabenen erblicken, zugleich aber auch ein gewisses, den freieren Flug der Phantasie öfters hemmendes, zu ängstliches Nachbeten der bestehenden äußeren Formen, woraus mitunter manches Höhlpathetische und deshalb Triviale entspringt. So fängt z. B. der erste Satz oder Vers: „Herr, wie lange willst du mein Jagen vergessen? höchst grandios und ergreifend an, aber indem der Componist ohne des Bach'schen riesenhaften Periodenbaues mächtig zu werden, seinen äußeren Formen nachstrebt, wird er breitspurig (besonders dazu verleitet durch die unpassenden Repetitionen des Textes) und bringt unnötige Wiederholungen, (ja es schienen uns selbst Rosetten durchzusammern) und nicht genugsam motivirte Episoden zum Vorschein, welche er freilich durch Passagen und effectvolle Instrumentirung sehr geistreich zu maskiren weiß. Musikalisch schön, und dabei von tiefem in der That religiös pathetischem Ausdrucke erschien uns der größte Theil des Satzes: „Schau doch und erhöre mich“. Aber auch selbst hierin machten sich einige Breite und die declamatorisch fehlerhafte, durchaus unlogische Zerstückelung und Wiederholung der Textphrasen bemerkbar. Der Schlusssatz, obschon lebendig und glänzend gehalten, hat uns am wenigsten gefallen, weil er nicht dem Charakter eines Psalmes entsprach. Denn mag immerhin das Buch der Könige von David erzählen, derselbe habe Gott zu Ehren vor der Bundeslade getanzt, — wir fühlen uns dennoch außer Stande mit dem Kirchengesange den entschiedensten Walzerhythmus in geistigen Einklang zu bringen — (obschon der Componist $\frac{3}{4}$ oder $\frac{2}{4}$ tactirte). Die Instrumentation ist angemessen behandelt und beeinträchtigt niemals den Gesang, hebt vielmehr denselben. Nach Beendigung erschallte reichlicher Applaus.

Am 4. Decbr. war die dritte Abend-Unterhaltung für Kammermusik im Saale des Gewandhauses, welche gleichfalls mit einer Novität (im Manuscript), einem Sextett für drei Violinen, Viola und zwei Violoncelli von Ernst Kuborff anfang. Der Componist, ein ehemaliger Schüler des hiesigen Conservatoriums, bekundete darin ein bedeutendes Talent für Kammermusik, — ein gutes Wissen und Können, wie man zu sagen pflegt. Er lehnt sich wohl noch in der Form hier und da, wie es ja bei jungen Conservatorien nicht anders sein kann, an die würdigsten Vorbilder (namentlich Schubert und Mendelssohn) an, weist aber auch zu gleicher Zeit schon einige Selbstständigkeit auf, besonders aber viel Schwung und Feuer bei anständiger Eleganz der Passagen. Das Werk, von den HH. Concertmeister David, Röntgen, Holland, Hermann, Zuebel und Pester vortrefflich ausgeführt, wurde vom Publicum höchst beifällig aufgenommen. Es folgten ein Trio von Schumann (Nr. 2. F-moll) vorgetragen von Frau Dr. Schumann und den HH. David und Zuebel, welche letzteren, im Vereine mit den HH. Röntgen und Hermann auch noch das Adur Quartett (No. 8) desselben Meisters ausführten, worauf zum Schlusse die erwähnte Künstlerin die Beethoven'schen Variationen (in E-moll) für das Pianoforte allein vortrug. Uns wollte es bedünken, als ob Frau Schumann außer den im Vorhergehenden besprochenen Vorzügen, an diesem

Abende auch noch etwas mehr Energie, besonders im erwähnten Trio, entfaltet hätte. Rauschender laun erben wollen der Beifall und vielfacher Hervorruf bezeugten den Dank der diesmal mehr als gewöhnlich zahlreichen Zuhörerschaft.

Am 5. d. M. feierte der Gesangsverein Ossian im Hôtel de Pologne sein Stiftungsfest durch eine große Aufführung vor eingeladenen Zuhörern, dessen Hauptmoment aber unstreitig die Mitwirkung der aus dem zweiten Interconcerte vorthellhaft bekannten jugendlichen Pianofortevirtuosin Mary Krebs aus Dresden bildete. (Wie wir beiläufig hörten, verdankte der Verein diese Gefälligkeit nur den freundschaftlichen Rücksichten des Capellm. Krebs gegen zwei Mitglieder des Vereinsvorstandes). Durch eine nicht zu entschuldigende Vergeßlichkeit war der am Morgen herbeigeschaffte Flügel bis zum Auftreten der jungen Künstlerin nicht geöffnet worden, hatte also in seinem Innern die kalte Temperatur bewahrt, während die Temperatur des Saals durch die zahlreiche Versammlung bedeutend gestiegen war. Die Folge davon war, daß beim Oeffnen des Flügels, zufolge des plötzlichen Einflusses der äußern Hitze auf den noch kalten Mechanismus des Instruments, einige Tasten stark anquollen, demnach aber auf das Spiel der jungen Virtuosin: sowohl physisch, als auch moralisch sehr störend einwirkten, was wir bei einem Rinde von zwölf Jahren ganz natürlich finden mußten. Troßdem trug Mary Krebs ihr versprochenes Programm vollständig, und mit glänzender Virtuosität vor. Dasselbe bestand in Phantasie über Motive aus „Norma“ von E. Krebs, der Ragenfuge von Scarlatti, dem „Lanz“ von Moscheles, und den Ries'schen Variationen über das bekannte Rheinweinslied. Da wir das Ende des Concerts nicht abwarteten, wohnen wir der Ausführung der letzteren nicht mehr bei, hörten also auch nicht den gefälligen Extravortrag, welchen die liebenswürdige kleine Künstlerin beigegeben haben soll. Daß dieselbe nach jeder Ausführung Beifall erzielte und mehrfach hervorgelassen wurde, war nur Gerechtigkeit. — Die Mitglieder des Vereins selbst theilnahmen sich an der Ausführung des „Liedes von der Glode“ von Andreas Romberg mit Orchester, so wie an fünf Quartetten für gemischten Chor von J. Veder, R. Franz, M. Hauptmann, R. Schumann und vom Dirigenten Hrn. A. Härtel. Wenn die Vorträge des Vereines nicht den wünschenswerthen Erfolg gehabt haben, so müssen wir dieses Resultat vor Allem dem Hrn. Dirigenten zurechnen, dessen nicht ausreichende Befähigung sich an diesem Abende wie überhaupt, so auch mehrmals in Details bemerkbar machte. Der Verein an und für sich besitzt gar hübsche Kräfte, die wol nur eines energischen, musikalisch und geistig gebildeten Leiters bedürften, um weit Tüchtigeres zu leisten. Wir freuten uns über die frischen, jugendlichen Stimmen, namentlich unter den Soprani und Alti. Auch die Soli (mit Ausnahme des gänzlich farblosen, tieferen Basses) erwiesen an hellem Klang der Stimme und an taktlicher Präcision Befähigung zu bedeutenderen Leistungen bei — besserer Leitung.

Zum Besten eines zu stiftenden Pensionsfonds für Veteranen führte die hiesige Singakademie am Sonntag, den 6. Decbr. Nachmittags, in der Thomaskirche Haydn's „Schöpfung“ auf, unter Leitung des Hrn. v. Bernuth, und unterstützte hinsichtlich der Solopartien von Frä. Altsleben, (königl. Hofopernsängerin aus Dresden) und H. Schild und Sabbath, (Mitglied des Domchors aus Berlin). Wir können diese Aufführung nicht anders, als sehr gelungen nennen. Frä. Altsleben besitzt eine ziemlich umfangreiche Sopranstimme von sympathischer Färbung, von starkem, vollem, hellem Tone, gut geschult, stets rein und präcis im Ansätze, und entfaltet dabei ein außerordentliches musikalisches Verständniß und richtiges declamatorisches Gefühl. Zum dritten Male hörten wir jetzt z. B. die Arie: „Auf starkem Fittig“, und gesehen mit Freunden Frä. Altsleben, eben der letzten Vorzüge wegen, die Palme im Vortrage zu, selbst vor Frä. Parepa. Hr. Sabbath erwies sich seines bedeutenden Rufes als Oratorien- und

ger durchaus würdig; auch bei ihm fand, außer dem vollen Tone des schönen Bass-Organs, Schale und durchsichtiger Vortrag besonders hervorzuhellen. — Die Frau. Schild zugefallene Tenorpartie ist zwar weit kleiner als jene des Soprans und Basses, hat aber auch ihm Gelegenheit (z. B. gleich in der ersten Arie mit Chor) seine künstlerische Befähigung darzutun, und kann es sogleich als Beweis derselben gelten, daß er neben Hrn. Albrecht und Frau. Sabbath, wenn auch noch nicht ganz ebenbürtig, so doch schon in anerkennenswerther Weise seinen Part auszuführen vermochte. Die Chöre waren vortrefflich einstudiert und gingen höchst erfreulich von Statten. Das Orchester erwies sich alles Lobes würdig, (obwohl es in den Trompeten ein paar Mal an Präcision zu fehlen schien). Die Singakademie und Herr v. Bernuth haben sich demnach doppelten Dank erworben: einmal wegen der wirklich prächtigen Aufführung, und zweitens wegen des ehelmsüßigen Zwedes, welchen sie, wie wir hoffen dürfen, erreicht haben, indem alle Räume der Kirche, sogar die Stehplätze auf den höchsten Emporkörben fast Kopf an Kopf von Zuhörern besetzt waren.

H. v. A.

Dresden.

Die zweite Soirée für Kammermusik der H. F. Lauterbach, Hillwed, Öring und Grilzmacher, welche am 18. November im Saale des Hôtel de Saxe gegeben wurde, brachte ein Quartett von Haydn (Fur Nr. 64), ein Quintett von Spohr (Op. 88 Nr. 2) und Quartett in F moll Op. 95 von Beethoven. — Den Höhepunkt des Abends bildete selbstverständlich das in jedem Satze durch Großartigkeit der Ideen und geniale Gestaltung der Form hervortretende Quartett von Beethoven, obwohl auch hier, wie in den übrigen zwei Nummern, der langsame Satz den Preis in Composition, wie in der diesmaligen Ausführung davontrug. Während Frau. Concertmeister Lauterbach im Spohrschen Quintett Gelegenheit wurde, das virtuose Element seines Spieles aufs Vollkommenste darzustellen, so war es andererseits namentlich das Violoncell-Solo zu Anfange des Allegretto im Beethovenschen Quartett, worin Hr. Grilzmacher seine höchst geistvolle Interpretation aufs Beste geltend machen konnte. Die Gesamtaufführung war, wie stets, eine ausgezeichnete. Beim Quintett wirkte als zweiter Bratschist Hr. Kammermusikus Rehlhose. —

Einem ganz besondern Genuß gewährte das zweite Abonnementsconcert der königl. musik. Capelle, welches am 17. November im Hôtel de Saxe stattfand. Nach der das Concert eröffnenden ersten Overture zur Oper „Fidelio“ von Beethoven brachte man zum ersten Male Franz Lachner's Suite zu Gehör. Das Werk ist jedenfalls ein sehr gewichtiges und bedeutendes, denn es liegt in demselben nicht bloß ein hervorragendes musikalisches Wissen verborgen, sondern die eigentliche Erfindung erscheint von Frische und warmer Empfindung durchströmt, und wirkt auf den Zuhörer in beruhigend wohlthätiger Weise. Ganz besonders finden sich diese vorerwähnten Eigenschaften im zweiten Satze, der Menuett, vor. In den Variationen wirkt die geistvolle Behandlung der einzelnen Orchesterinstrumente angenehm frappierend, ein edler Hauch durchweht das Präludium, während die Fuge am Schlusse des Stückes uns für ein symphonisches Werk nicht reizvoll genug erscheint, und der Marsch am Schlusse der Variationen sich sogar stellenweis etwas dem Trivialen nähert. Der Gesamteindruck ist indeß ein unbedingt glänzender und errang das Werk hier vielen Beifall. Als Nr. 3 folgte Mendelssohn's reizvolle Overture „Meeresstille und glückliche Fahrt“. Der Trompetensatz am Schlusse derselben wurde (den famosen Queißer an der Spitze) mit einer Sicherheit und Reinheit ausgeführt, welche den höchsten Anforderungen entsprach. Den Beschluß des Abends machte Mozart's Symphonie in Cdur mit der Schlußfuge. Hr. Capellmeister Riez dirigitte das Concert, in welchem nur Ausgezeichnetes geleistet wurde.

Nachdem Richard Wagner zum größten Bedauern seiner hie-

figen zahlreichen Verehrer zum dritten Abonnementsconcert des Hrn. v. Bronsart nicht erschienen, da er krankheitshalber in Karlsruhe zurückgehalten wurde, so sah sich der Concertgeber genöthigt das Concert einige Tage hinauszuschieben und erst Sonnabend den 28. Novbr. im Hôtel de Saxe vor sich gehen zu lassen. Hr. Musikdirector Dr. Leopold Damrosch aus Breslau im Verein mit dem Concertgeber waren die Ausführenden des sehr reichen und interessanten Programms: Kreutzer-Sonate von Beethoven, Carneval von R. Schumann, Sonate für Violine mit Pianoforte-Begleitung von Tartini, Polonaise Nr. 1 (E moll) für Pianoforte von Liszt und Rondo für Pianoforte und Violine (Op. 70) in F moll von Franz Schubert. — Dr. Damrosch gehört nicht zu der Klasse von Seligern, welche durch glänzende Virtuosität das Ohr blenden und das Herz dabei leer ausgehen lassen, sondern seine Vorzüge sind Gebiegenheit und Correctheit in Ausführung des Passagenwerkes wie der Cantilene. Ein zarter melancholischer Hauch durchweht sein ohnedies reizvoll musikalisches Spiel. Von Hans v. Bronsart läßt sich fast wörtlich dasselbe sagen, nur erscheint derselbe hin und wieder Kühner in dem Ueberwinden selbstgestellter Aufgaben. Die Uebereinstimmung in der Gefühlswaise der beiden Concertanten, welche wir vorher darzutun versuchten, stellte sich besonders in der Beethovenschen Sonate im günstigsten Lichte dar. — Leider war das Concert nicht so besucht, wie es nach den durchweg ausgezeichneten Leistungen der H. v. Bronsart und Dr. Damrosch wol zu wünschen gewesen wäre. Der Beifall war indeß ein sehr reichlicher. —

Der Chorgesangverein (Dresdener Singakademie) führte zum Besten eines wohlthätigen Zwedes Mozart's Requiem im Reinholdischen Saale mit Orchester auf. Die Soli wurden von Vereinsmitgliedern executirt. Hr. Hofcapellmeister Krebs dirigitte an Stelle des plötzlich erkrankten Dirigenten des Vereins, Frau. Musik-Dir. Freyshner. —

In der „Schweizerfamilie“ von Weigl, welche neueinstudiert in Scene ging, trat Frau Jauner als Emmeline auf. Außerdem wirkten mit: Frau Krebs-Richalesi und die H. Rudolph, Degele, Eichberger und Jauner. Die Rolle des Letzteren (Paul) hätte man besser Frau. Marchion anvertrauen sollen.

Hr. Haniß ist so eben von ihrem, laut sämmtlichen Berichten, mit so großem Erfolg begleitet gewesenem Gastspiel am Hoftheater zu Hannover zurückgekehrt und hat ihre Wirksamkeit begonnen.

Berlin.

Die erste Soirée des Hrn. v. Bälou für ältere und neuere Claviermusik (Cyclos V) im Saale der Singakademie fand am 8. Novbr. statt. Das Programm enthielt fast dieselben Nummern, welche schon in Ihrem Berichte über den ersten Concertabend in Leipzig angeführt sind. Dazu kam nur noch das Concert im italienischen Style (nach Bälou's Bearbeitung) von J. S. Bach.

Die H. Concertmeister A. Zimmermann und Kammermusikus Jul. Stahlnecht eröffneten am 12. Nov. ihren Cyclos von Soirées für Kammermusik im Saale des Englischen Hauses. Der Abend brachte zuerst ein Quartett von Haydn (Cdur Cdur. 10 Nr. 1), dessen herrlicher Vortrag und Ensemblespiel allgemeinen Beifall hervorrief. Außer den beiden Concertgebern theiligten sich an der Ausführung noch die Kammermusiker H. J. Kammelsberg (2. Violine) und G. Richter (Bratsche). Dem Quartett folgte Beethoven's Cdur-Trio Op. 1 Nr. 2 mit unserem trefflichen Pianisten G. Schumann für den Clavierpart. Daß auch dieses Werk in technisch-künstlerischer Beziehung vorzüglich ausgeführt wurde, glauben wir nicht weiter bemerken zu müssen. Der Cardinalpunkt des gnußvollen Abends war Franz Schubert's Großes Dmoll-Quartett. In großer Frische und Vorzüglichkeit der Ausführung fand dieses Glanzstück von der überaus stark besuchten Versammlung den verdienten großen Beifall. — Am demselben Abend fand im Saale der Singakademie die erste von

den sechs Symphonie-Soirées des Carlberg'schen Orchestervereins statt. Das Programm enthielt Ouverturen zu „Ruy Blas“ von Mendelssohn und zu „Figaro's Hochzeit“ von Mozart, sowie die Symphonien Nr. 3 von Haydn und Nr. 9 von Beethoven. Der erwählten Soirée wegen hörten wir nur die erste Ouvertüre und zwei Sätze der 3ten Symphonie (mit dem Paukenschlag) von Haydn. Das Orchester zeigte durchweg in der Ouvertüre, die durch des Dirigenten Feuerreißer etwas zu schnell exekutiert wurde, die reinste Stimmung. Hin und wieder hätten wir eine mancieltere Auffassung gewünscht. Weniger sagte uns der erste Satz der Haydn'schen Symphonie zu. Der Grund mag auch hier in dem zu schnell genommenen Tempo liegen. Das wohlgeübte und zu einem organischen Ganzen zusammengestellte Orchester besteht aus 60 Mann (10 ersten, 8 zweiten Geigen, 4 Bratschen, 6 Violoncellen, 5 Contrabässen) und entspricht vollkommen den hohen Anforderungen unseres intelligenten Publicums. Um so mehr bedauerten wir, daß das Orchester fast vor leeren Händen spielen mußte. Das Berliner Publicum sollte um so mehr dieses Unternehmen unterstützen, da es für den beispiellos billigen Preis von 2 Thlr. im Abonnement sechs außerordentliche Symphonie-Abende hat. Ober sind etwa drei Orchesterkapellen, die das Höchste anstreben, für Berlins musikalische Zustände zu viel? Der heutige Abend war für uns ein anstrengender, denn wir besuchten zwei Soirées und hörten zuletzt noch ein Ständchen „Freischütz“ im Opernhause, um auch Zeuge zu sein, wie Musik-Dir. Rob. Abende, als neuerer Dritter Dirigent, sein erstes Debut ablegte. Man sagte uns, daß er die Oper ohne jegliche Probe dirigiert hätte. Um so glänzender würde sich dann auch in dieser Branche sein Dirigententalent bewähren. Mit dieser Stelle ist ein Einkommen von 1000 Thlr. verbunden. —

Am 18. November brachte der hiesige Musikdirector und Domorganist Hr. Hermann Küster zum Vorschein des Erziehungs-Instituts für verlassene Kinder „Zum grünen Hause“ unter Mitwirkung von Mitgliedern der Singakademie und Dilettanten, so wie der Liebig'schen Kapelle sein leichtcomponirtes Oratorium „Die ewige Heimath“ in der erleuchteten Königl. Hof- und Domkirche zur Aufführung. Den Soli hatten für Sopran und Alt die Fräul. Th. Schneider u. Baer, für Tenor und Bass die Hrn. Domklinger Geher und Dr. Müller übernommen. Compositionen von Oratorien gehörten nach Mendelssohn in neuerer Zeit zu den selteneren Erscheinungen. Wir sind insofern Hr. Küster dankbar dafür, daß er uns mit seiner „ewigen Heimath“ ein anerkennendes Werk giebt, welches, obgleich kein Oratorium, es ohne dramatischen Inhalt ist, recht eigentlich an Dichtung und Tonsprache ein Product unserer Zeit ist. Zwei von allen confessionellen Bindungen befreit hat Hr. Küster als Dichter den objectiven religiösen Standpunkt. Was nur der Autor dichterisch gegeben, hat der Componist verstanden (wenn auch nicht ganz frei von Haydn-Mozart- und Mendelssohn'schen Reflexen) musikalisch, mitunter nur zu aphoristisch, zu interpretiren.

Das Werk enthält in seinen zwei Theilen — Auferstehung und jüngstes Gericht — 22 Nummern. Die Instrumentaleinleitung, den Lob veranschaulichend, ist gewissermaßen ein sich zur Sonatenform entfaltender figurirter Choral (Jesus meine Zuversicht). Das dem düstern Emporsteigen der Wäffe folgende Motiv der Geigen bildet die Figuraton, in der sich das Erheben der Seele und der Lebenskampf bis zum Erlöschen der Lebensflamme malt. Es würde den Raum eines Referats weit übersteigen, wollten wir sämtliche Nummern kritisch beleuchten. Wir beschränken uns darauf das Bedeutendste daraus mit einigen Worten hervorzuheben. Sehr wirksam hat der Componist die verschiedenen Chöre behandelt. Das Bild des Makrokosmos, des rauschenden Lebens der Welt, wird charakteristisch instrumental im Finale durch die Nummern 7—12 (Höhere Stufen der Erkenntnis, Seligkeit darstellend) eingezeichnet, und auf dies orchestrale Motiv baut sich der Chor „Er hält die Himmel“ fugirt auf, indem die

Antistrophe „Er ordnet sie“ als Gegen thema geistreich hervortritt. Der Chor Nr. 8 „Sein Herzensvoll“ zeichnet tief erfährt das Leben der Mäler, ihr Ringen und Streiten. Ein Frauenchor in Nr. 9 (Noch) „Euer Herz erschreke nicht“ deutet auf das Nahen des Endes und ein Sopran-Solo (Nr. 10 Arietta F. Dur) mit seiner sinnvollen Harmonbegleitung, auf die unnahbare Herrlichkeit Gottes selbst. Den Schluß des ersten Theils, die ewige Heimath und das lichte Bild von Seligkeit und Frieden zeichnend, bildet ein kunstvoll gefügter fugirter Chor. Der den zweiten Theil eröffnende Chor ist als Fuge mit drei Subjekten instrumental und vocal von herrlicher Wirkung und müssen wir ganz besonders die charakteristische Verarbeitung der Themen hervorheben, wegen der strengen Form, in der dies selbst in der Uebersetzung und p. amplificationem geschieht. Ferner sind noch von musikalischer Bedeutung die Nummern 16—18, (jüngsten Tag, Auferstehung und Gericht veranschaulichend) wenigstens der Höhepunkt des Werkes erst in Nr. 20 (Tenor-Arie und Chor) erscheinen mag. Auf dem Basso ostinato in Nr. 18 erhebt sich nun der Chor der Unseligen „O Ewigkeit, o Donnerwort“ der in der Modulation bei den Worten „Wo ich mich hinwende“ seine Höhe findet. Der instrumentale Part des Basso ostinato kam nicht recht zur Geltung. Von musikalischem Werthe ist die Durchführung des Schlusssatzes. Die Ausführung war im Ganzen eine meistgelungene: nur konnten die schwachbesetzten Chöre die weiten Räume des Domes nicht ausfüllen. Einige unvergeßliche Unschärfen kamen in dem Abar-Satz des vierstimmigen Frauenchores aus Nr. 18 und in dem Choral Nr. 19 vor. Die Soli waren in guten Händen. Die hin und wieder vorgekommenen Detonationen in den Soli und Chören wollen wir als eine Folge der ungeheizten Kirche ansehen. Die Zuhörerschaft war ungemein zahlreich, da sämtliche Räume der großen Kirche besetzt und sogar stehend eingenommen waren. Bekanntlich ist dies Oratorium mehrfach schon anderweitig aufgeführt worden und bei A. Petroni in Neu-Ruppin im Druck erschienen. —

Der Stern'sche Gesangverein veranstaltet seit seinem Bestehen alljährlich eine musikalische Gedächtnisfeier für Felix Mendelssohn Bartholdy, die den Namen des so früh verewigten Meisters im Reich der Töne würdig ist, und der von Seiten des Publicums stets eine ebenso lebhaft als tiefe und ernste Theilnahme zugewandt wird, daß Saal und VorSaal in der Singakademie für die Folge nicht mehr ausreichen, um sämtliche Zuhörer zu fassen. Im Schooße dieses mit Recht durch seinen Leiter berühmten Vereins haben des Verstorbenen Schöpfungen kirchlichen und weltlichen Styles ihre vollkommene Ausführung gefunden. Bei der diesjährigen Feier, am 14. November kamen ausschließlich Compositionen des Verewigten zur Aufführung: 1) Der 95. Psalm für Tenorsolo, (Hr. Otto), Chor und Orchester, der namentlich in dem großartig angelegten Chor-Canon seinen Höhepunkt hat; 2) Die erste Walpurgisnacht, Gedicht von Goethe, die Soli gesungen von Fr. Paeßler u. den Hrn. Otto und Krause (Königl. Hofopernsänger, und 3) Ave Maria, Hochzeitsmarsch und Finale aus der unvollendeten Oper „Dorothea“, die Partie der Leonore gesungen von unserer neu ernannten Kammer Sängerin Hel. Lucca. Die Chöre und die Liebig'sche Kapelle übertrafen sich in der Walpurgisnacht in ihren schwierigen Leistungen. Die Soli waren in trefflichen Händen und brachte namentlich Hr. Krause das seine ausgezeichnet zur Geltung. Das innige Ave Maria und der schwungvolle Hochzeitsmarsch, instrumental durch Musik-Dir. Wnerk bearbeitet und das von Mendelssohn selbst orchestrirte Finale, kamen nach allen Beziehungen hin vollendet zur Aufführung. Unsere an diesem Abend wohl aussehende Lucca ersagte die Partie der Leonore mit solcher dramatischen Begeisterung, daß sie alles mit dem Adel ihrer Stimme belebte. Die Aufführung war unter Professor Stern's Leitung eine der Besten, die je stattgefunden. — In der zweiten und dritten Symphonie-Soirée der Königl. Kapelle kamen zur Aufführung

Dorn's drastisch und imposant wirkende *Ribelungen-Ouverture*, *Lachner's* bekannte *Suite*, *Niels Gade's Ouverture*! „*Spannklänge*“, *Beethoven's* *Symphonie* (*F*dur), *Obur-Symphonie* von *Ludwig Berger*, *Charlett-Variationen* (*Gott erhalte Franz den Kaiser*) von *Haydn*; *Rajaden-Ouverture* von *W. Sternbale-Bennett*; *Sinfonia eroica* von *Beethoven*.

Th. Robe.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Der Pianist *Leo Lion* hat sein bereits in letzter Nummer b. Bl. erwähntes Concert am 29. November in Prag gegeben. Das Programm brachte an eigenen Compositionen des Concertgebers ein Trio (Op. 22) und die *Clavierstücke* (*Moturno*, *Les cloches du matin*, *Souvenir de Vienne*) außerdem das *Obur-Quintett* von *Schumann*, *Moturno* von *Chopin*, *Gavotte* von *S. Bach* und Lieder von *Mendelssohn*, *Schubert* und *Isenarb*. Unterstützt wurde der Concertgeber durch *Hr. Brenner*, *Prof. Milbner*, *Hr. Bachmann*, *Prof. Wagner* und die *HH. Weber* und *Wittig*.

— *Carlotta Patti* wird nunmehr mit nächstem ihre Kunstreise durch Deutschland antreten und auf derselben in *Bln*, *Aachen*, *Bonn*, *Elberfeld*, *Düsseldorf*, *Mainz*, *Frankfurt*, *Leipzig*, *Hamburg*, *Berlin* concertiren. Die Concerte in den Rheinländern werden Ende Januar (in *Bln* am 23. Januar), in *Frankfurt* und *Nachbarschaft* im Februar und Ende März in Folge eines mit der *L. Intendant* geschlossenen Contractes im königl. Opernhause in *Berlin* stattfinden. Da der Contract, welchen *Carlotta Patti* mit dem Director der *L. Oper* im Coventgarden zu London auf drei Jahre gezeichnet hat, derselben nur einen dreimonatlichen Urlaub gestattet, so kann in jeder Stadt nur ein einziges Concert gegeben werden. In jedem derselben werden außer der *Patti* noch *Alfred Jossi*, *Ferdinand Faur* und der Violoncellist *Kellermann* mitwirken. Außerdem steht *Hr. Ullmann* (Director der italienischen Oper in *New-York*), der diese Kunstreise mit der *Patti* unternimmt, noch mit einem Tenoristen zur Theilnahme in Unterhandlung.

— *Reinher* in *Wien* veranstaltete auch in *Graz* zwei historische Concerte, und zwar unter lebhafter Theilnahme des Publicums.

— *Henry Leslie's* Chorverein in London giebt am 17. December in *St. James-Hall* ein Concert, in welchem der Pianist *Blumner* und der Violoncellist *Potti* mitwirken werden. Ersterer wird die 33 Variationen von *Beethoven* und die *Lampfen-Marsch-Transcription* von *Liszt*, letzterer das Concertstück „*Souvenir de Haydn*“ von *Isenarb* und den „*Serentanz*“ von *Paganini* vortragen. — Dieser Notiz fügen wir noch hinzu, daß Herr und Frau *Marx* am 16. Septbr. in London ein Concert gaben, in welchem *Blumner* ebenfalls mitwirkte. — *Abeline Patti* gastirt gegenwärtig baselst und trat zuerst als *Amine* in der „*Nachtwandlerin*“ auf.

— Die Familie *Meruda* hat in *Brln* einen Cyclus von Quartettproductionen eröffnet, die sich einer zahlreichen Theilnahme erfreuen.

Musikfeste, Aufführungen.

— Im dritten Gesellschaftsconcerte in *Bln* am 1. Decbr. gelangte unter *H. Siller's* Leitung *Händel's* „*Messias*“ zur Aufführung. Die Soli sangen *Frau Rubersdorff* aus London, *Hr. Schred* aus Bonn, *Hr. Wbbels* aus Aachen und *Hr. Hill* aus Frankfurt a. M.

— An demselben Tage brachte *Reinthal* in *Bremen* *Mendelssohn's* „*Elia*“ zu Gehör und waren hier die Soli in den Händen der *Frau Caggiati-Tettelbach* aus Hannover, *Hr. Jemmy Meyer* aus Berlin und der *HH. Julius Stockhausen* aus Hamburg und *Wiedemann* aus Leipzig.

— Das fünfte Museumsconcert in Frankfurt a. M. am 4. Decbr. brachte in seinem Programm die *Obur-Symphonie* von *Schumann*, Arie für Sopran: „*Mein Ich singe nicht*“ von *Isenarb* gesungen von *Hr. Georgine Schubert*, das *Obur-Concert* von *Beethoven*, vorgetragen von *Hr. Louise Hauffe* aus Leipzig, Lieder von *W. Laubert*, *Hr. Schubert* und *H. Franz* und *W. Beethoven's* „*Erntedank-Ouverture*“.

— Der *Preßburger Kirchenmusil.-Verein* hat am 22. November die große *Beethoven'sche Messe* in *Obur* zum siebenten Male aufgeführt. Mit welcher Pietät der Verein an das Werk ging, ersieht man daraus, daß vierzehn Proben stattfanden. Ueberhaupt war dieser Verein der erste, der die *Messe* schon im Jahre 1835 mit 144 Personen auführte.

— Im zweiten Concert der Gesellschaft der Musikfreunde in *Wien* am 29. Novbr. gelangten nur Compositionen von *Mendelssohn* und *Schumann* zur Aufführung, und zwar von Ersterem der 98. Psalm und „*Frühlingssehnsucht*“, von letzterem „*Grisebald*“, „*Schön Rothtraut*“ und die *Mansfeld-Musik*. Die zweite *Hellmesberger'sche* Quartettproduction an demselben Tage brachte ein Manuscript-Quartett von *Franz Schubert* (Smoll vom Jahre 1815), das *Obur Trio* von *Beethoven* (Piano: *Hr. Epstein*) und das *Obur Quartett* von *Mendelssohn*. — Auch Herr *Otto Bach* gab sein schon in b. Bl. erwähntes Concert am 6. Decbr. mit eigenen Werken unter eigener Direction, und zwar kamen folgende Werke zu Gehör: Eine *Symphonie* in A, zwei Chöre zum Drama „*Spartacus*“ von *Schellès* a) „*Gebet der germanischen Frauen*“ Chor für weibliche Stimmen mit Sopransolo (*Hr. Dettin*) b) „*Schwur der Germanen*“, gemischter Chor mit Bariton solo (*Hr. Frabane*) und *Ouverture* mit *Entre-Actes* zu *Hebbel's* „*Ribelungen*“. Ferner veranstaltete der unter der Leitung des Componisten *Carl Goldmark* stehende Männergesangsverein eine Production, in der u. A. auch *Schubert's* „*Nachtbelle*“ Chor mit Tenorsolo und Pianofortebegleitung und *Liszt's* *Soldatenlied* aus „*Faust*“ in trefflicher Weise ausgeführt wurden. — Am 27. December giebt *Carl Tausig* ein großes Concert, in welchem *Wagner* dirigiren wird. Zur Aufführung gelangen u. A. Einleitung und Schluß aus „*Tristan*“, *Schubert's* *Chor* und *Violoncell* aus den „*Meisterlängern*“, dann das *Obur-Concert* und die *Phantasie* über die „*Ruinen von Athen*“ von *Liszt*.

Neue und neuereinstudierte Opern.

— „*Schaffstein*“ wird in *Graz* vorbereitet und soll die Aufführung der Oper noch im Laufe dieses Monats stattfinden.

— In der komischen Oper in *Paris* wird nach längerer Pause *Salomon's* „*Blitz*“ wieder einstudirt, und das lyrische Theater brachte *Willy Schlieben David's* ältere Oper: „*Die Perle von Brasilien*“ ebenfalls nach längerer Ruhe.

— *Spontini's* „*Marmah*“ wird demnächst wieder in *Berlin* zur Aufführung gelangen.

Auszeichnungen, Beförderungen.

Der bisherige Kapellmeister *Schulz-Weyda* am Stadttheater in *Magdeburg* hat dieselbe Stellung am Theater in *Augsburg* erhalten.

Leipziger Fremdenliste.

— In dieser Woche besuchten uns: Herr Hofcapellmeister *Krebs*, *Frau Krebs-Michalek*, *Mary Krebs* und *Fräulein v. Altsleben* aus *Dresden*, die *HH. Domsänger Sabbath*, Pianist *Leo Lion* und Kontrabassist *Ruborff* aus *Berlin*, *Hr. Terne*, Clavierlehrer aus *Chemnitz*, *Hr. Elise Bischof*, Pianistin und Musiklehrerin aus *Erfurt*, *Hr. Capellmeister Schulz-Weyda* aus *Magdeburg*.

Vermischtes.

— In *Como* wird demnächst ein Orchesterverein ins Leben treten, der sich zur Hauptaufgabe die Verbreitung symphonischer Werke älterer und neuerer Tonsetzer (ob auch nicht italienischer, ist nicht gesagt) stellt.

Druckfehler-Berichtigungen.

S. 194, Sp. 1, 3. 24 u. 25 v. n. lies: „Quadragesimal- und Quinquagesimalaccorde“.

S. 195, Sp. 1, 3. 29 v. o. lies: „Amaranth“ statt „Amarante“.

S. 194, Sp. 2, 3. 9 v. o. befindet sich ein sinnstörender Druckfehler: Das dort befindliche „durch“, was im Manuscript stand, aber ausgestrichen war, und auf diese Weise in den Text gekommen ist, ist zu streichen. Wir heben diesen Fehler besonders hervor, weil durch die Aufnahme des „durch“ der gerade entgegengesetzte Sinn entstanden ist. Nicht *Brahms* hat jene Stücke *Jensen* „nachgebildet“, wie man nach der betheiligten Stelle glauben mußte, sondern das Umgekehrte ist der Fall. Die Priorität der Erfindung gebührt *Brahms*.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien.

Im Verlage von **Fr. Kistner** in Leipzig erschien soeben:
Burgmüller, Norbert, Op. 1. Concert (Fis moll) für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Pr. 6 Thlr.
 — Op. 1. Dasselbe für Pianoforte allein (No. 1 der nachgelassenen Werke). Pr. 2 Thlr.
 — Op. 2. Sinfonie No. 1 (C moll) für Orchester. Partitur Pr. 5 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen Pr. 7 Thlr. 20 Ngr. (No. 2 der nachgelassenen Werke.)
Haller, Stephen, Op. 110. Ein grosses Albumblatt und ein kleines für Piano. Pr. 25 Ngr.
Schäffer, August, Op. 102. Das Barometer. (Dichtung von Lydia Tezmar.) Komisches Duett für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 20 Ngr.
Taubert, Wilhelm, Op. 140. Liedergarten für die weibliche Jugend. Eine Sammlung zweistimmiger Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 1 Thlr.

Soeben erschienen:
Stockhausen, Ernst, 6 Lieder mit Pianoforte. 1. Werk. No. 1, 3, 5 zu 5 Ngr., No. 2 7 Ngr., No. 4 4 Ngr., No. 6 9 Ngr.
 Hofmusikalienhandlung von **Adolph Nagel** in Hannover.

Im Verlag der Hof-Musikalienhandlung von **A. Gerstenberger** in Altenburg ist erschienen:

Festgeschenke für Pianoforte.

Album für das Pianoforte. Beethoven, 3 Walzer; Badanjewski, la Prière d'une Vierge; Lefébure-Wély, les Cloches du Monastère et l'Heure de la Prière, 2 Nottornos; Arditi, il Bacio, Gesangswalzer; Ketterer, l'Argentine, Mazurka-Fantaisie, zwei Walzer eines Wahnsinnigen; Richards, Marie, Nocturne. Je 1 Band netto 1 Thlr. 10 Ngr.
Stade, W. Dr., Festmarsch f. Pft. 17½ Ngr.
 — Walzer f. Pfte. 15 Ngr.
Neues Tanzalbum, 9 Tänze verschiedener Componisten. netto 1 Thlr. 7½ Ngr.
Liederschatz für Kinder. Eine Sammlung der schönsten u. beliebtesten Kinderlieder nach Volksmelodien mit leichter Clavierbegleitung von A. Gerstenberger. netto 15 Ngr.
Neue Kinder-Clavierschule. Eine leichtfassliche und fortschreitende Anweisung, nebst vielen unterhaltenden Musikstücken von A. Gerstenberger. Zweite Aufl. broch. 25 Ngr.
Volkslieder-Album. 45 ausgewählte Volkslieder für eine Singstimme und Pianoforte. 8 Hefte (zu à 15 Liedern) à 15 Ngr.]

Musikalisches Weihnachtsgeschenk.

Im Verlage des Unterzeichneten ist erschienen und durch jede Buch- und Musikhandlung zu beziehen:

Operette ohne Text für Pianoforte zu vier Händen

von
Ferdinand Hiller.

Op. 106. Preis 4 Thlr.

Obige originelle und interessante Composition, die in der kurzen Zeit ihres Erscheinens so überraschend grosse Verbreitung gefunden, wird gewiss, bei einer brillanten Ausstattung, den Liebhabern vierhändiger Claviermusik ein willkommenes Festgeschenk sein.

J. Richter-Niedermann
 in Leipzig u. Winterthur.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. F. Kahnt in Leipzig.

- Ab. Nr.*
- Kuntze, C.**, Op. 90. Nr. 1. Der Trauschein: „Zum Pfarrherrn kam ein Hagestolz.“ Ein Schwank von *Müller von der Werra*. Für vier Männerstimmen (Solo u. Chor). Partitur und Stimmen — 10
- Op. 90. Nr. 2. Stiftungslied des deutschen Sängerkommers: „Ein Goldschmied war zu Regensburg“. Gedicht von *Müller von der Werra*. Für vier Männerstimmen. Partitur und Stimmen — 15
- Op. 90. Nr. 3. Turnermarsch: „Brüder auf, es grüsst der Tag.“ Ein Weckruf zur Turnfahrt von *Müller von der Werra*. Für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen — 10
- Op. 98. Vier Gesänge für vierstimm. Männerchor. Gedichte von *Müller von der Werra*. (Nr. 1. Bannerlied: „Ein Lied lässt hehr erklingen.“ Nr. 2. Frühlingslied: „Der Frühling kommt in's Land herein.“ Nr. 3. Herbstwanderlied: „Der Waldbach rauscht so bange Weise“. Nr. 4. Trinklied: „Lasset uns fröhlich sein.“) Partitur und Stimmen 1 —
- Leipziger Siegeslied: „Singt, Deutsche, singt im Jubelchor“ von *Müller von der Werra*. Für vier Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte oder Orchester. Klavier-Auszug mit unterlegten vier Singstimmen — 2½
- Idem Die Orchester-Partitur (Copie) — 20
- Erstes Übungsbuch beim Gesangunterricht nach Noten für Schule und Haus . . . n. — 3
- Laur, A.**, Op. 18. Kitty-Polka für das Pianoforte — 7½
- Liszt, F.**, Festvorspiel zu vier Händen, arrangirt von *R. Pflughaupt*. Für ein Pianoforte . . . — 12½
- Idem für zwei Pianoforte — 15
- Mignon: „Kennst Du das Land“ von *Gothe*. Für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters. Partitur 1 —
- Die Loreley: „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten“ von *Heine*. Für eine Singst. mit Begleitung des Orchesters. Partitur . . . 1 —
- Prometheus. Chorstimmen.
 Sopran I. II. Alt I. II. Tenor II. Bass I. à — 7½
 Tenor I. Bass II. à — 10
- Merten, Ch.**, Op. 7. Valse-Caprice pour Piano. As. — 12½
- Op. 9. Deuxième Nocturne pour Piano. Es. — 15
- Neumann, E.**, Op. 105. Le Postillon amoureux (Der verliebte Postillon). Polka de Concert pour la Trompette en Fa ou Cornet à pistons en Sib. Avec accompagnement d'Orchestre 1 10

Leipzig, den 18. December 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Jahrganges (in 2 Bänden) 2½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Petitelle 2 Rgr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-,
Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Verantwortliche Buch- & Musikh. (H. Bahn) in Berlin.
Ab. Christoph & W. Aude in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Walter Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 25.

Reinundfunzigster Band.

B. Wehrmann & Comp. in New York.
F. Schottensack in Wien.
H. Schlein in Warschau.
C. Schäfer & Krosch in Philadelphia.

Inhalt: Aphoristisches über seltsame Harmonien. Von L. Köhler. (Schluß.) —
Recensionen: Hans von Bülow, Ballade für großes Orchester, nach Uhland's
Dichtung: „Des Sängers Fluch“. — Richard Wagner in Schwabenberg. —
Correspondenz (Leipzig, Wien). — Kleine Zeitung (Tagesgeschichte). — Litera-
rische Anzeigen.

Aphoristisches

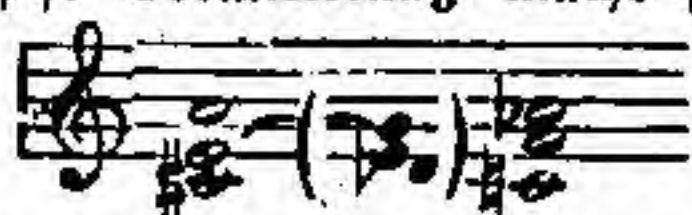
über seltsame Harmonien.

Von L. Köhler.

(Schluß.)

In seiner Schrift „Liszt als Symphoniker“ hat Brendel die neuere Behandlungsweise der Harmonien auch auf die poetische Idee, welche dem Componisten vorschwebte, begründet. Diese kann freilich nie allein maßgebender Grund dazu sein, aber sie kann gewisse seltsame harmonische Schritte motiviren, die in reiner Musik befremden oder doch den Zuhörer zum Suchen eines Grundes anregen würden. Dabei wird für die Harmonie aber immer auch eine reinmusikalisch-theoretische Begründung möglich sein müssen (was der genannte Autor auch als selbstverständlich annimmt). Die neuere Musik bietet häufig Anlässe zu theoretischen Untersuchungen; Jeder wird darin seine besonderen Erlebnisse gehabt haben. Ich will ein paar der meinigen kurz mittheilen.

Die Accordfolge A dur-F moll (ich glaube im „Orpheus“ von Liszt) war mir anfangs sehr störend; der Schritt ist in der That weit und wird eine Empfindung bewirken, in welcher Viel (Schmerz oder Freude, je nachdem die Phantasie an betreffender Stelle spricht) zusammengefaßt ist, die Gefühls- wogen sind eben als mächtig große und starke zu denken. Aber die theoretische Vermittelung macht sich auf enharmonischem

Wege klar:  Nach mehrmaligem

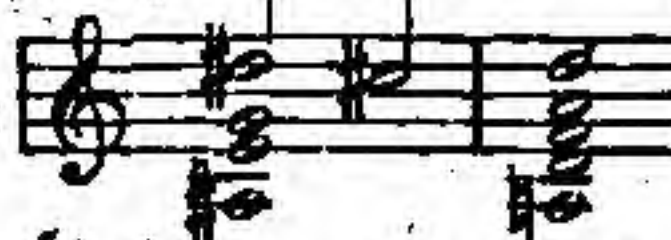
Hören im Zusammenhange des Stüdes schwindet die Härte und zwar hilft das unbewußte Sichzischenschieben jener Töne in Paranthese dabei. Der Componist des Orpheus mag schon oft in die Lage versetzt worden sein, über derartige theoretische Bedenkllichkeiten, wo sie mit feindli-

cher Angriffswuth hervortreten, schmerzlich-mitleidig zu lächeln. Wie, wenn der Geschmähete auf den Anfang der bekannten Mozart'schen C moll-Phantasie und Sonate hinwiese, wo die Accorde G dur-Es moll folgen? Diese sind gleich der Folge von


A dur-F moll  Mozart läßt sie in dieser Form aufeinander folgen, zu dem ersten Accorde noch die Dissonanz F nehmend: 

Eine merkwürdige Stelle (ich weiß leider nicht mehr, woher sie stammt in meinen Notizen) ist die folgende:

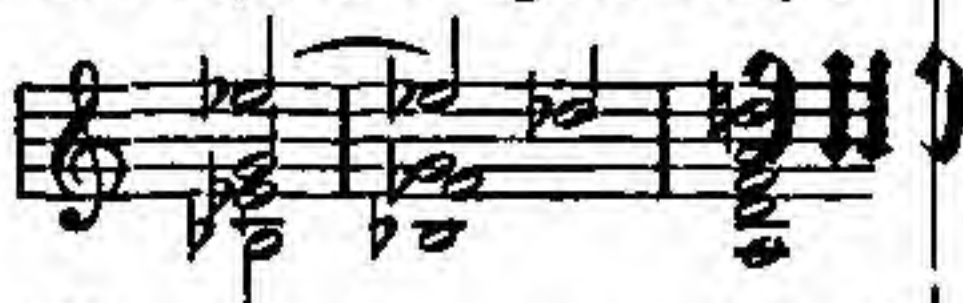
 jedenfalls scharf und auf den ersten Blick ohne theoretische Berechtigung: Enharmonie ist vorerst nicht darin, denn setzt man statt Dis ein Es, so würde auch Ais zu B werden; ein Doppel-Fis statt G würde für den Folgeaccord nicht übergangsfähig sein. Aber die Erklärung ist nicht schwer zu begreifen. Nämlich: Dis löset sich oben nach

Cis auf, um schließlich nach D zu gehen 

beim Eintritt des Cis, das nach D moll führt, macht sich aber sofort die enharmonische Umdeutung des Ais in B; Dis hat aber auf dem Wege nach Cis den Durchgang durch D frei; zu diesem D löset sich nun aber auch der unten liegende Accord bereits nach D moll auf, statt erst Cis abgewartet zu haben; hier- nach folgert sich dann zurück, daß Ais dennoch gleich anfangs sich in B enharmonisch umdeutet — das Dis schillert nun auch im Lichte eines Es, welches eine nachschleppende-verminderte Octave zum E des Accordes sein würde, nach Art dieser Form:

 dem ersten Gefühle nach ist

dann das E ein Fes, welches nur auf den Gang des Vorhal-
tes Es nach Des wartet:



Sobald Des eintritt, wird sich Fes in Eⁿharmonisch umdenken, gleich wie sich Des in Cⁿ harmonisch verwandelt, sobald Cⁿ sich nach Dⁿ in D moll wendet. — Wenn man nicht Fes, wie Des als gültig bestehen lassen und G in Doppel-as verwandelt finden will, wo dann der Accord des-Fes-As-as-b nach Eses moll (statt D moll, wie bei der Beethoven'schen D moll-Sonate erwähnt wurde) gehen würde.

Das ist ein langes Seciren an ein paar schnell vergehenden Accorden. Aber man denke nur daran, wie viele hundert Jahre es auch dauerte, ehe solche Accorde im Geiste eines Dichters entstehen konnten!

Man wird bemerken, daß oft zwei Tonarten von weitläufigster Verwandtschaft ihr Contingent zu Einem Accorde stellen. Die zusammengeraethenen fremden Töne lösen sich dann nicht, wie sonst gewöhnlich, zu einem einzigen Grundtone auf, sondern jeder auf besonderem Fundament (wobei freilich zuweilen noch enharmonisch-blendende Schreibweise mit unterläuft); beide Fundamente consoniren dann aber, oder führen schließlich auf eines hin: darin liegt dann die eigentliche „Auflösung“. Hierher gehört ein werkwürdiger Accord aus Chopin's Con-



hat Ces, fis-A hat fis (Terz von D) zum Grundtone. Fis ist hier nicht etwa als Ges, sondern als Leitton fis nach G zu denken. Die Auflösungen von Ces-es nach B-d und fis-A nach G-b gehen zusammen vor sich. Die Fundamente B und G consoniren.

Daß die Enharmonie ihre natürliche praktische Berechtigung hat, zeigt sich schon durch den Gebrauch derselben seitens der größten Meister. *) Bach hat besonders in seiner chromatischen Phantasie oft enharmonisch modulirt, nur merkt man nicht immer gleich den Punct, wo sich logischer Weise die Umdeutung macht, wo Bach z. B. in dieser schreibt (im Recitativo):



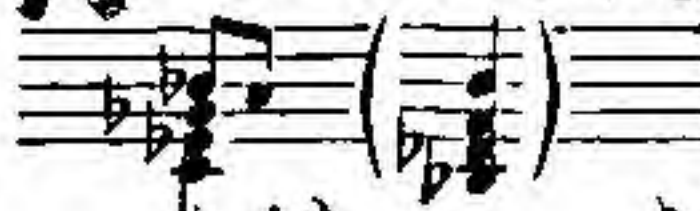
(NB. Ich vereinfache die von Bach bekanntlich ganz unmaßgeblich geschriebene Rhythmil.) In dieser Stelle ist das vorkommende Des, zufolge nächstnatürlicher Verbindung, eigentlich ein Cis, welches Durchgangs-Vorhalt zu C, der Septime des vorhin arpeggierten Ddur-Accordes ist, zu dem das nachher vorkommende Ges die Terz sis bedeuten möchte, um nach G moll zu weisen und so zu schließen:



Each will run after each B molli

*) Der Gebrauch eines Ausdrucksmittels von Seiten allgemein anerkannter Autoritäten geht auch auf anderen Gebieten über die Ergebnisse bloßer theoretischer Speculation: die Gebr. Grimm, in ihrem Wörterbuche, begründen das Bürgerrecht der sprachlichen Formen auf die Werke der bedeutendsten Schriftsteller von Luther bis Goethe.

und deutet zu dem Zwecke Cis in Des, Fis in Ges innerlich an, wonach dann, nach der zuerst angeedeuteten Art des Ornaments der Verlauf folgendermaßen sein muß:



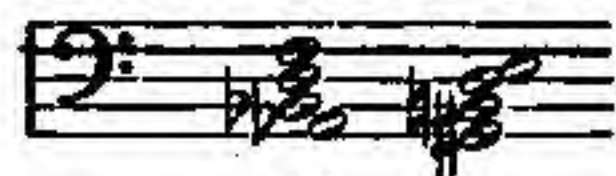
Es verzögert nur diesen Accord

in B moll noch eintreten es liegt noch auf der Dominante von B, dem F⁷ Septaccorda verweilt. Es ist dies eine der vielen Stellen, welche eine darin verwebte Enharmonik nicht auf den ersten Blick erkennen lassen.

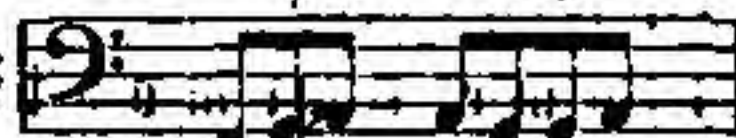
Die Enharmonik wirkt ähnlich so, wie eine Verwandlung auf der Theatertene bei flüchtelnden Personen, z. B. im „Oberon“, wo Hülion nebst Scherazmin im Elfenhimmel und dann plötzlich zu Bagdad sich befinden. Die Enharmonik wirkt wie ein Wunder. Man muß sich hüten, wunderbar damit zu verfahren. —

Ein vorzüglich wirkender enharmonischer Uebergang ist

ber in Wagner's Faust-Overture



H. v. Willow hat in dieser Zeitschrift und in seiner kleinen, aber gehaltvollen (bei Rahat erschienenen) Schrift über die Duverture, in Folge sehr befremdlicher Angriffe auf jene Stelle, eingehend darüber gesprochen. Ich erwähne hier nur noch, daß vorher der Accord D-f-gis-H steht, nach welchem bald diese



deren As schon als Eis

umzudeuten sein dürfte; so ist jener Secundaccord auf As (? Gis) eine Vermischung des übermäßigen Sextaccordes b-D-gis (nebst der Quinte f) dessen Auflösung sich sehr ge-

wessnlich so macht:  Und um solcher



Und nun folger

Kleinigkeiten wollen gerathen erwachsene Leute in Aufregung!

Wie die poetische Idee besondere harmonische Ausdrucksmittel in Bewegung setzen kann, ist vielfach interessant zu beobachten. Ich glaube schon anderswo die Stelle aus Lohengrin angeführt zu haben, wo der Brautchor in Bdur schließt, die Terz d, sodann als Vorhalt vor Cis, der Quinte des Fisdur-Septaccordes festgehalten wird, um nach Hmoll zu leiten:



Hier fühlt man sich har-

monisch in eine ganz neue Scene versetzt, die denn auch mit dem Zusammensein der beiden Liebenden beginnt. — Schumann, in seinen Phantasieblüthen Op. 12, Nr. 2, „Des Abends“ will mit der Abendempfindung zugleich das Zueinanderschwimmen der Farbentinten am sanfterötheten Horizont schildern, wo z. B. im zweiten Theile, Tact 16, unten A und darüber Ciss-ais bald abspringend bald fortführend erscheint:



etc.

Doch ist ein weiteres Erwähnen derartiger Stellen zu weitführend. Es genügt an einzelnen zur Anregung einer denkenden Analyse eigenthümlicher Modulationen. Man hüte sich dabei nur, mancherlei vorkommende unrichtige Schreibweisen als „Intentionen“ zu nehmen, wie z. B. in dem „Warum“ Schumann's (Op. 12), wo im zweiten Theile Ces und Doppelbes steht, obschon letzteres die übermäßige Sext a sein muß.

Indem einzelne besonders Begabte ihr künstlerisches Wollen immer auf möglichst bestimmte Darstellung eines innerlich Geschauten und Gefühlten setzten, spitzte sich die Ausdrucksweise mehr und mehr zu, was dann eine immer eigenthümlichere Behandlung des historisch überlieferten Harmonie-Materials zuwege brachte. Man erhält so zunächst eine subjective Technik der Harmonie und des Instrumentalsatzes, die bei Anderen als den Erfindern derselben, leicht als Nachahmung und Manier erscheinen kann. Erst wenn durch die Epigonen der Urmeister sich mit der Zeit die neue Technik zu fester Praxis eingelebt und selbständig modificirt, Allgemeingültigkeit erlangt hat, wird die subjective Form in objectiv anschaulichen Stoff auseinandergebreitet, an welchem Alle Theil haben können.

Concertmusik.

Für Orchester.

Hans v. Bülow. Op. 16. Ballade für großes Orchester, nach Uhland's Dichtung: „Des Sängers Glück“. Berlin. C. F. Peters. Partitur. Pr. 1 1/2 Thlr. Clavierauszug (vom Componisten). Ebendaselbst. Preis 25 Sgr.

Das vorliegende Werk kündigt sich dem Titel zufolge als Programm-Musik an: der Componist hat in Tönen niedergeben wollen, was der Dichter in Worten erzählt hat. Was und wie wir über die Zulässigkeit der Programmcompositionen denken, findet sich wiederholt in d. Bl., am ausführlichsten in dem Aufsatze ausgesprochen, welchen der Redacteur I. B. in den „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft“ Bd. 1. Heft 2 1856 S. 82 über Programmmusik veröffentlichte. Wenn nämlich die verschiedenen Bilder musikalisch zugleich durch die Einheit der Stimmung verknüpft erscheinen, wenn das Tonstück als solches einen befriedigenden harmonischen Eindruck hinterläßt, — dann erweckt die Kenntniß der poetischen Grundidee unstreitig in uns ein noch höheres Interesse für die musikalische Interpretation, wirkt noch mehr verständnissvoll, noch befriedigender auf Geist und Gemüth des Zuhörers. Dieser allein zulässigen, zugleich aber auch höchkünstlerischen Art von Programmmusik gehört auch die vorliegende Ballade an. Es ist eben ein als Tonwerk an und für sich befriedigendes, poetisch schwingvolles und der dramatischen Wahrheit vollkommen gerecht werdendes Epos in der Sprache der Töne.

Eine ritterlich glanzvolle marschähnliche Introduction (2/4, lebhaft) führt uns in die Festhalle des Königs ein, wo der Letztere mit seinen Reden wacker zehrend der kühnsten Schlachten gedenken mag, die sie zur See und zu Lande gekämpft haben. Das Motiv tritt in den Holzinstrumenten auf und wird durch die Posaunen ergänzt. Wir führen es hier vor, weil es durch das ganze Stück hindurch consequent festgehalten wird.

The image shows a page of musical notation for Hans v. Bülow's 'Ballade für großes Orchester'. It consists of five systems of staves. The first system is for Posaunen (Trumpets) in B-flat, marked 'p'. The second system is for Blasinstr. (Wind instruments) and Pos. (Trumpets), marked 'p'. The third system is for Violinen (Violins). The fourth system is for Tromp. (Trumpets) and Violinen. The fifth system is for Blasinstr. (Wind instruments) and Hörn. (Horns), marked 'p'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

In vielfachen Wendungen wird dieses Thema zuerst in der Grundtonart B (bald dur, bald moll) und deren verwandten Tonarten durchgeführt, erscheint vollständig wieder im leichten Glanze des helleren Dur, aber dabei mit sanfterem Charakter, (theils wegen Beimischung des weichen Subdominantendreiklangs, theils wegen des Piano) und kehrt dann in die Haupttonart B zurück, um den Anfang, nunmehr durch kurze Violinpassagen charakteristisch variiert, wieder vorzubringen. Nach einigen Tacten blühter Inhalts (dem Thema übrigens analog, obwohl zumeist in ausgehaltenen Tönen) kündigt eine durch die beiden Violinen und die Viola abwechselnd vorgetragene zarte Passage auf dem Dominantseptaccorde die Ankunft der beiden Sänger an. Hierauf beginnt ein Solo-Violoncell das zweite äußerst sympathische Hauptthema, vom Fagott und Horn (soli), sowie dem Streich-Quintett pp begleitet.

The image shows a continuation of the musical notation from the previous page. It consists of three systems of staves. The first system is marked 'mf'. The second system is marked 'mf'. The third system is marked 'sf' and 'p'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Die Flöte tritt mit einem analogen Begleiter auf. Der Gesang von der Nacht der Liebe nimmt an Kraft zu; das Thema entwickelt sich immer mehr, und stark cresc. wozu auch noch die Clarinetten die Antworten übernehmen. Auch die Begleitung wird reger. Es erscheinen, jedoch nur noch im pp, Arpeggien in den Violinen, und Pauken wirbeln dazu; der Bass wird dann bewegter, und die Violinen tremoliren, bis zum ff anschwellend. Mit einer Ritornello-Cadenz schließt diese Episode. Hestig erklingt des Königs Wort (Figur in 16-Theilen, f) mit dem stolzen, ritterlichen (ersten) Thema endend. Aber höher (Des dur), ausdrucksvoller nimmt das Lied von der Minne seinen Schwung, von der Oboe und Hornsolo vorgetragen (mit Passagenbegleitung in Triolen in Violine 1 und Viola, Violine 2 und Bässe pizz. wozu später noch eine 16theil.-Figur für zwei Flöten pp kommt). Die erste Violine übernimmt sodann den Liebesgesang in der höchsten Lage (Bno. 2 alt' 8), belebt durch die Begleitung der Violon und Violoncelle, und es wogt die kaum zurückhaltende Gluth im Herzen des Sängers im tempo rubato und bei stetem Wechsel von cresc. und dim. Und wiederum unterbricht der König den Gesang, aber noch heftiger als zuvor (kurze ff-Schläge abwechselnd für Streich- und Blasinstrumente, woran sich das Marschthema in modulirender Durchführung anschließt). Bittend will die Königin vermitteln (Ges dur, Violine 1 mit Oboe und Hornsolo), wird aber öfters von der Triole aus dem Königsthema unterbrochen, worauf der Horn ihres Gemahls den höchsten Grad erreicht, sich stets (durch kurze, harte Trioleneinsätze) steigend, bis klirrend das von der Faust des in Wuth rasenden Königs geschleuderte Schwert die Brust des Jünglings trifft. Ein herzerreißender Wehruf erklingt (ff, sec und rasch abgedämpfter Beckenschlag). Grauses Entsetzen hat Alle ergriffen (tremolo pp) wozu die früher in den Bässen vorgekommene Triolenfigur herabsteigend erklingt. Da erhebt sich der blinde, greise Vater des Sängers. Wirkungsvoll erscheint hier die Bassfigur:



Klage ertönt zuerst aus seiner Brust; dann aber rafft sich der Greis mit aller Macht seines Hornes auf. Hoch ausgerichtet, voll majestätischer Drohung schleudert er (ff) in breiten, energischen Tönen, die an des Jünglings Lied (aber in der Molltonart) erinnern, seinen Fluch auf des wilden, die Gastfreundschaft entheiligenden Königs Haupt (fortlaufendes Tremolo der Geigen). Eine außerordentliche Wirkung machen hier die Posaunen, welche bisher nur selten und mit größter Mäßigung angewendet vorkamen. Der Alte verläßt die Königsburg, nur banges, seelenererschütterndes Ahnen zurücklassend, woran die nach und nach verhallenden, einzelnen pp Tremolos der Streichinstrumente uns mahnen.

Das Werk ist von allen uns bekannten des Componisten das größte und bedeutendste. Man erkennt leicht, daß Liszt's großartige Schöpfungen als Musterbild vorgeschwebt, ihn zum Schaffen begeistert haben. Die einheitliche Stimmung des Ganzen, seine maßvoll eingehaltene äußere Form, das ausdrucksvolle, ächt dramatische Colorit, sowie die kunstgemäße Durchführung der ansprechenden, inhaltreichen und frischen Motive, Alles dies verleiht demselben nicht nur einen poetischen, sondern auch einen abstract musikalischen Werth. Wir dürfen das Werk, wegen des dichterischen Ausdrucks und der geistreichen Erfindung bei genauer Beobachtung der ange-

messenen Form und der knappen, gerade hinreichenden Ausdehnung, wol füglich als eine allen Anforderungen gerecht werdende, ächt künstlerische Schöpfung bezeichnen. Ganz besonders ist die allseitig maßvolle Haltung darin zu betonen. Glanzvoll und stets dem Inhalte entsprechend mit den passendsten Instrumentationsfarben colorirt wird die Ballade nie verfehlen, eine tiefe, nachhaltige Wirkung hervorzubringen. H. v. Bülow hat in dieser Composition nicht nur sein technisches Wissen und Können documentirt, sondern auch ein Zeugniß abgelegt von seiner specifisch musikalischen Begabung. — Das Arrangement für Pianoforte zu zwei Händen erfordert zum Vortrage freilich mehr als gewöhnliche Technik, ist aber so passend und geschmackvoll eingerichtet und giebt die orchestralen Wirkungen so vollständig wieder, daß es selbst als bloßes Clavierstück schon zur Geltung gelangen und demnach sich auch zu brillantem Concertvortrage gar sehr eignen dürfte.

H. v. A.

Richard Wagner in Löwenberg.

„Ein edler Mensch zieht edle Menschen an“ — dies Dichtermot, das von Ferraras Herrscher spricht, gilt auch mit gleichem Rechte von dem allverehrten Fürsten Constantin zu Hohenzollern, der im Verlaufe zweier Jahre die Heroen der musikalischen Kunst, Liszt, Berlioz und Wagner in seiner Residenz empfing. Glücklich Jeder, der zu solcher Zeit den hohen Meistern nahen durfte, die beglückt durch das reine Kunstleben an diesem Hofe und geschützt vor allem Mißere des öffentlichen Treibens, den Entgegenkommen den Stunden der Mittheilung widmeten, welche diesen fürs ganze Leben unvergeßlich bleiben werden. —

Richard Wagner, der am 28. v. M. in Löwenberg eingetroffen war, und sofort die Proben mit dem trefflichen Orchester begonnen hatte, deren letzte mir beizuwohnen noch vergönnt war, dirigitte am 2. d. M. in dem bis auf den letzten Platz gefüllten Hause folgende seiner Compositionen: „Eine Faustouverture“, Vorspiel zu „Lohengrin“, Einzug der Meisterfingerjunst und Vorspiel zu den „Meisteringern von Nürnberg“, Ouverture zu „Tannhäuser“, Vorspiel (Liebestod) und Schlußsatz (Verklärung) aus „Tristan und Isolde“ und der Ritt der Walküren aus dem „Ring des Nibelungen“. Der einstimmige Jubel, der den Meister bei seinem Erscheinen begrüßte, steigerte sich nach jeder Pöce und wollte nicht enden, als nach der Aufführung Hr. Hofcapellmeister Seifriz dem geliebten Gast im Namen Sr Hoheit des Fürsten einen Lorbeerkrantz überreichte. —

Mir war die Hälfte der zur Aufführung kommenden Werke neu, auch sah ich Wagner zum erstenmale dirigiren. Den Eindruck, den ich davon trug — ich vermag ihn nicht zu schildern; aber wie ein Heiligthum werde ich ihn stets im Herzen bewahren! — Doch je mehr Bewunderung mir die unvergleichlichen Werke einflößten, desto trauriger stimmte mich der Gedanke, daß es dem erhabenen Schöpfer derselben noch immer nicht vergönnt sei, die hehren Gesamtwerke zu Ehren deutscher Kunst aufgeführt zu sehen! Sollte es denn nicht im großen deutschen Reiche noch Männer geben, die sich für die Ausführung des in dem tief ergreifenden Vorwort zum „Ring des Nibelungen“ ausgesprochenen leitenden Gedankens begeistern können? Gilt es wahrlich doch mehr, als die bloße Aufführung eines Kunstwerkes, gilt es doch den ersten Schritt zum Kampfe mit der in tiefer Verworfenheit

versunkenen Oper, welche an Deutschlands Bühnen, den Kunstgeschmack des bemitleidenswerthen Publicums verheerend, grassirt. Noch aber ist Nichts verloren. Das Publicum, welches sich im „Lannhäuser“ und „Lohengrin“ an den herrlichen Gebilden der Kunst Richard Wagner's begeistert, welches seinen Compositionen, die der von der Ungunst des Geschicks gebrängte Meister zum größten Theil nur bruchstückweise zur Aufführung bringen kann, entgegenjauchzt — dies bevorzugte Publicum ist stark genug zum Kampf mit sicherer Aussicht auf Erfolg, wosfern an seiner Spitze Männer stehen, welche Kraft und vor allen Dingen Ausdauer besitzen. Das politische Deutschland hat zur Wahrung gewisser bezüglicher Interessen einen Nationalverein gegründet — sollte denn das kunstliebende Deutschland nicht einen ähnlichen Bund zur Wahrung der höchsten Interessen seiner Kunst bilden können? Wäre es nicht endlich an der Zeit, daß sich wenigstens in jeder größeren Stadt ein Verein constituirte, in welchem auch dem größeren Publicum die herrlichen Theorien Richard Wagner's in allgemein verständlicher Weise mitgetheilt, und so dem unbewußt richtig fortgeschrittenem Gefühl ein fester Anhalt gegeben würde? Oder soll sich in der Kunstgeschichte Deutschlands die Schmach immer und immer erneuern, seine größten Männer im Kampfe mit dem Hergebrachten verlassen zu haben? — Nun fürwahr, auch selbst in diesem Falle wird sich Wagner's Genius, wie bisher, selbst die Bahn weiter brechen, und seine Meisterwerke werden die kleinen Neider und Feinde verdorren sehen; nur wird dann das dankbare Vaterland den Jost seiner Begeisterung in Thränen am Grabe des Meisters darzubringen haben, den es jetzt liebewarm ans Herz schließen könnte! —

Raum bedarf es wol der Bitte um Entschuldigung, wenn ich in Vorstehendem den Weg verließ, den ich als Berichterstatter des Concertes zu gehen habe; ich suchte die traurigen Gedanken nicht, sie drängten sich mir leider von selbst auf! — Uebrigens bleibt mir wenig mittzutheilen, da mein flüchtiges Bekanntwerden mit so außerordentlich combinirten Compositionen mir nicht gestattet, eingehend darüber zu sprechen. Ueberdies sind die Werke auf Grund der Einsicht in die Partituren in diesen Blättern schon ausführlich besprochen worden. Von allem mir bisher Unbekannten ergriff mich am meisten das Vorspiel zu den „Meistersingern“, welches mir als eine gänzlich neue Erscheinung in der Musikliteratur entgegentrat. Recht biederer, altdeutscher Sinn und zarteste Minne, beides von neckischem Humor umschwärmt, spricht aus der Composition, die sich vor Allem aber durch eine staunenerregende, geniale contrapunctische Behandlung der Themen, und zwar zum Zweck des charakteristischen Ausdrucks, auszeichnet. Unwillkürlich mußte ich lächelnd des leichtsinnigen Vorwurfes einer gewissen Partei gedenken, daß die „Neuerer“ Nichts vom Contrapunct wissen wollen. — — — Hohen Liebreiz athmet das andere Stück, der Einzug der Meistersingerjungst und gestützt auf die Kenntniß dieser beiden, sowie mehrerer herrlicher Gesangswerke aus den „Meistersingern“, darf ich sicher hoffen, daß die jüngste Schöpfung Wagner's, sobald sie nur erst auf Deutschlands Bühnen erscheinen wird, immensen, durchschlagenden Erfolg nach sich ziehen wird. — Der „Ritt der Walküren“, der im weiten Kreisen so viel von sich reden gemacht hat, ist ein Musikstück, das ebenfalls einzig in seiner Art dasteht. Statt jeder Schilderung, die nur matt ansfallen könnte, verweise ich auf die Scene in dem Drama, welche durch diese Musik unübertrefflich illustriert wird. —

Die glänzenden Verhältnisse, deren sich die Musik an dem

Hofe des kunstsinigen Fürsten zu erfreuen hat, sind oft genug, namentlich aber in ausführlicher Weise bei Gelegenheit der Anwesenheit Verlioz' in Löwenberg von Hrn. Richard Pohl in dieser Zeitschrift besprochen worden, und so darf ich eine genaue Bekanntschaft der Leser mit denselben voraussetzen. Diesmal war das Orchester noch durch eine Harfe und mehrere Blas- und Streichinstrumente verstärkt, und Hr. Hofcapellm. Seifriz war uneigennützig genug, sich den reinen Genuß des Anhörens zu versagen, indem er im Streichquartett mitwirkte. Wahrhaft virtuos dürfen die Leistungen des Orchesters genannt werden, welche ihre höchste Anerkennung in dem begeisterten Lobe fanden, das Richard Wagner der trefflichen Capelle und ihrem hochverdienten, unermüdblich thätigen Dirigenten spendete.

Unglaublich schnell schwanden die Stunden, deren ich in diesem geweihten Kunstleben theilhaftig wurde; doch blieben in mir herrliche Erinnerungen, erneute und erhöhte Verehrung für den erhabenen Meister und innigstes Dankgefühl gegen den edlen Fürsten, dessen Herz so ganz der schönen Kunst geweiht ist. —

Eugen von Blum.

Correspondenz.

Leipzig.

Im neunten Abonnementconcerte im Saale des Gewandhauses am 10. d. M. kamen die Dur-Symphonie (Nr. 4) von R. W. Gade, das Amoll-Concert für Violine von Rolique — vorgetragen vom Hrn. Concert-M. Dreyßhod — die Hebriden-Ouverture, und als zweiter Theil des Concerts, die Sinfonia eroica zu Gehör. Im Betreff der beiden Symphonien, besonders der Letzteren, obschon sie die bei weitem schwierigere ist, war die Leistung des Orchesters eine durchaus aner kennenswerthe. In der Mendelssohn'schen Overture hingegen schien uns die Ausführung — oder richtiger gesagt — schien uns die Auffassung des Hrn. Dirigenten nicht vollkommen den Intentionen des Componisten zu entsprechen, indem wir an einigen Stellen feinere Nuancirung, namentlich zartere Pianissimos erwarteten, wie wir solche doch schon vom Gewandhaus-Orchester z. B. in dem Bach'schen Concerte für alle Streichinstrumente sehr schön gehört haben. Daß aber eine zierliche Nuancirung gerade dem Charakter der Mendelssohn'schen mehr als der Bach'schen Muse zusagen dürfte, wird wol Niemand bestreiten wollen. Das Rolique'sche Concert, welches übrigens an und für sich etwas trocken ist, und an zu breit gespreizten Virtuositätspassagen eben keinen Mangel leidet (relativ am besten hört sich noch das Adagio an), wurde von Hrn. M. Dreyßhod in möglichst genauer, allen Anforderungen des Violinspiels entsprechender Weise vorgetragen und bewies derselbe, bis zu welchem ehrenhaften Grade der Virtuosität es ein Künstler durch fleißiges Studium und beharrliche Ausdauer quand même bringen könne. Hier und da (z. B. in den Doppelgriffen) hätten wir freilich ein wenig reinere Intonation gewünscht.

Am 18. wohnten wir der zwanzigsten Aufführung des Dilettanten-Orchesters bei. An Instrumentalwerken wurden uns die Dur-Symphonie von Haydn zur Concerteröffnung, sodann der Kriegsmarsch aus „Athalia“ und zum Schluß die Cherubini'sche Anakreon-Ouverture geboten. Zu unserer nicht geringen Bewunderung schien uns das letztere Werk nicht recht klappen zu wollen und ließ gar Vieles zu wünschen übrig, während doch die Symphonie bei weitem besser, ja ganz hübsch und lobenswerth ausgeführt ward, der Athalia-Marsch aber sogar vortrefflich ging. Der Clavier-solo-Vortrag einer (uns unbekannten) jungen Dame brachte die große

Es dur-Polonaise von Chopin und zwei Salon-Stücke (Am Abend) von Schumann und (die Forelle) von St. Heller. Süßlicher Anschlag und eine gewisse zart sinnige Auffassung — im Chopin'schen Werke mehr noch, als in den beiden anderen — charakterisirten das Spiel der jungen Dilettantin, welche sich nur zuweilen als solche in nicht völlig überwältigten Passagen verrieth, — was wir jedoch vorzüglich der Befangenheit zuschreiben dürfen. Die zahlreiche Zuhörerschaft gab ihren Beifall durch mehrfachen Applaus zu erkennen. Am besten von Allem aber gefielen uns vier Duette für Sopran und Alt: „Sang das Vögelein“ und „Wanderers Nachlied“ von Rubinstein und „Wenn ich ein Vögelein wär“ und „Schön Blümlein“ von Schumann, welche von den Frä. Wigand und Frä. Martini sehr schön ausgeführt wurden. Reichlicher Beifall, so wie Hervorruf, beschloß die beiden Damen, welche überdem das letzte Lied, auf allgemeines Verlangen, wiederholen mußten. D. v. A.

Am 12. December, als am Geburtstage Sr. Majestät des Königs von Sachsen, veranstaltete das hiesige Conservatorium eine musikalische Aufführung, bei welcher folgende Werke zu Gehör gebracht wurden: Motette (Deus omnipotens sechsstimmig) von G. F. Witte aus Utrecht (Schüler der Anstalt), Trio für Piano, Clarinette und Viola von Mozart (Es dur), Adagio und Fuge für Violine von S. Bach, Präludium und Fuge (E moll) für Pianoforte von Mendelssohn, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello von Beethoven (E moll) und Salvum fac regem von E. G. Franke aus Königsberg.

Wien.

Das erste der philharmonischen Concerte, welche vom Capellmeister D. Dessof geleitet werden, eröffnete am 1. November die diesjährige Saison. Es ist bezeichnend für die Entwicklung eines tieferen künstlerischen Sinnes, daß dieses Unternehmen, welches noch vor wenigen Jahren wegen Mangel an Theilnahme keinen bemerkbaren Bestand gewinnen konnte, jetzt von der Gunst des Publicums in einer Weise getragen erscheint, daß der ernsthafte Kunstfreund mit Freunden die fortwährend sich steigende Empfänglichkeit für Kunstwerke wahrnimmt, die nicht die Befriedigung trivialer sinnlicher Gefühle zum Zweck haben, sondern in denen ein wirklich tiefer Inhalt in lebender Gestalt verkörpert erscheint. — Das Programm bestand diesmal aus Mozart's Overture zur „Haidouff“, der „Liebescene“ und dem Scherzo „See Mad“ aus Berlioz' Symphonie „Romeo und Julie“, einer Altarie von Handel und der A-bur-Symphonie von Beethoven. Das Hauptinteresse unter den aufgeführten Werken nahmen die Berlioz'schen Tonanschöpfungen in Anspruch. Die Stellung Berlioz' in der Kunstentwicklung der Gegenwart ist eine ganz eigenthümliche. Im Wesentlichen steht er in seinen ersten Werken mit seinem Vorzügen und Mängeln ebenso fertig vor uns, wie in seinem letzten. Eine innere Fortentwicklung, wie wir sie bei andern Künstlern wahrnehmen, ist bei ihm nicht zu erkennen. Es ist schon öfters betont worden, daß man zur richtigen Würdigung seines Schaffens die Stellung in Betracht ziehen müsse, welche er einem Kunstzweige gegenüber einnimmt, der speciell dem deutschen Geiste seine Entwicklung verbannt. Wir vermissen bei Berlioz nicht selten jenen auf das Totale gerichteten Kunstverstand, der auch bei größtem Reichthum im Einzelnen, eine volle Harmonie zwischen allen Theilen herzustellen vermag; das einzelne Object erfährt er dagegen mit einer Schärfe und einem Realismus, wodurch er eine Mischschicht der Charakteristik erzielt, die ganz unvergleichlich besteht.

Unvergesslich wird uns der Eindruck bleiben, den die „Liebescene“ unter Berlioz' eigener Leitung auf uns ausübte. Wie es den Lesern dieser Blätter bekannt ist, dirigirte Berlioz in der letzten Saison im Löwenberg mehrere seiner größten Werke. Durch die seltene Kunstliebe des Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen und die vorzüglichen Leistungen seines Orchesters war einmal die Ge-

großen Künstler seine Intentionen vollständig verwirklichen zu sehen. Die vereinsamte Stellung, welche Berlioz als schöpferischer Künstler seiner Nation gegenüber einnimmt, hat etwas Tragisches an sich. Es ist fast eine Ironie, daß ein so ausgezeichnete Dirigent in seinem Vaterlande niemals dauernd an der Spitze eines Orchesters stand, und nur als Kritiker des Journal des Débats in ununterbrochenen Contact mit der künstlerischen Oeffentlichkeit treten konnte. Berlioz gehört aber auch zu den wenigen Künstlern, welche von sich sagen können, daß sie immer ihrer inneren Ueberzeugung treu geblieben sind, und niemals ihren Blick von dem wahrhaften Kunstideale abgewendet haben. Gleich die äußere Erscheinung dieses Mannes, der jetzt schon im Greisenalter vor uns steht, giebt Zeugniß von der Festigkeit und Unwandelbarkeit seines Charakters. Der Ausdruck seiner Physiognomie hat fast etwas Herbes an sich; die scharfmarkirten Züge, der festgeschlossene Mund würden kaum ahnen lassen, daß auch eine solche Herzensinnigkeit und glühende Leidenschaft sich in ihnen auszuspochen vermöge. Aber wie werden diese fast marmorstarren Linien belebt, wenn er bei Leitung seiner Werke, hingerissen von der Macht des ihn erfüllenden Gefühlslebens, mit Flammen sprühendem Auge als ein Ideal eines Orchesterführers vor uns steht, der mit eiserner Festigkeit das Ganze zu lenken, aber auch zugleich alle Mitwirkenden mit der Gluth und Wärme zu erfüllen vermag, die allein wahrhafte Kunstleistungen zur Folge hat. Es war ein erschütterndes Moment, als dieser Mann nach der Vorführung der „Liebescene“ von seinem Gesühle so mächtig überwältigt wurde, daß heiße Thränen seinen Augen entströmten. Wir können diese Gemüthsbestimmung vollkommen verstehen. Werden wir ja selbst von einer wehmüthigen Empfindung erfaßt, wenn wir am Abende des Lebens einen großen Mann vor uns sehen, der bis jetzt noch so wenig verstanden wurde, dessen größte Werke selbst von Künstlern oft nicht einmal dem Namen nach gekannt sind.

Berlioz' Melodien haben häufig das Gepräge einer vulkanisch hervorbrechenden Naturkraft; wir haben bei ihnen oft die Empfindung, als wenn aus einem verschlossenem Herzen ein wie zurückgedämmtes, aber übermächtiges Gefühl sich herausringen würde. In der „Liebescene“ ist dies in besonderem Grade der Fall. In den Einleitungstacten umfängt uns die ahnungsvolle Stille einer wunderbaren Sommernacht, und die mit überströmendem Gefühlsergüsse hervorbrechende, tiefe leidenschaftliche Hauptmelodie ist die Aussprache jener aufs Höchste gesteigerten Liebessehnsucht, die den unnenkbaren tragischen Schmerz schon im Voraus ahnen läßt. Die Tiefe und Wahrheit der Empfindung, welche Berlioz hier entfaltet, ist eine Shakespeare durchaus ebenbürtige. Von dem glühenden Colorit, der wunderbaren Instrumentation bei Berlioz noch besonders zu sprechen, ist schon beinahe banal, umso mehr da diejenigen, welche die Urkraft seines Genies nicht anerkennen wollen, häufig diesen Vorzug ausschließlich betonen, um ihren Meinungen wenigstens einen Schein von Gerechtigkeit zu geben. Wesentlich wichtig für die Entwicklung der Tonkunst ist es allerdings, daß Berlioz der Erste war, welcher die den elementaren Schallerscheinungen inwohnende Poesie im Kunstwerke zur Anschauung brachte. In seinen Werken findet man zahlreiche Belege, wie er es versteht den Schallphänomenen des Naturlebens ihr innerstes Wesen abzulauschen, und das durch sie erweckte Stimmungslieben mit einer Deutlichkeit und Bestimmtheit zu verkörpern, die man vor dem nicht für möglich gehalten hätte.

Es war erfreulich zu sehen, wie die „Liebescene“ einen bedeutenden Eindruck auf unser Publicum ausübte. Doch dürfte sich derselbe noch unvergleichlich gesteigert haben, wenn die Auffassung von Seiten des Dirigenten eine entsprechende gewesen wäre. Tonanschöpfungen, wie dieses Berlioz'sche Werk, verlangen ein wahrhaftes Mitleben der darin waltenden Gefühlsregungen. Hier kann die genaueste Beobachtung Vortragszeichen keinen Ersatz bieten für mangel-

des inneren Verständniß, so viele Momente gelangen erst hierdurch zu voller Klarheit. So sind es vor allem die recitativischen Stellen der „Liebescene“, welche eine solche Auffassung unbedingt fordern, indem sie ohne dieselbe unklar und unverständlich, innerlich unmotivierten Phrasen herabsinken. Dasselbe gilt von der Aufeinanderfolge der verschiedenen Motive. Auch nach dieser Hinsicht kann der formelle Bau dieses Werkes kein durchaus vollendetes genannt werden kann, indem die wechselnden Themen manchmal ohne streng psychologische Nothwendigkeit aufeinander folgen; so würde es doch gerade die Aufgabe einer schöpferischen Darstellung sein, diesen Mangel durch die Auffassung zu verdecken und vergessen zu machen. Wenn wir hier an den Vortrag dieses Werkes einen strengen Maßstab anlegen, so müssen wir es auch aussprechen, daß manche einzelne Stellen besonders in Bezug auf die dynamische Nuancirung der Tonstärke ganz vorzüglich wiedergegeben wurden.

Das Scherzo „Fee Mab“ gehört zu jenen Werken Berlioz', welche bisher am häufigsten aufgeführt wurden. Man findet auch in der gesammten musikalischen Literatur nichts, das mit diesem Producte zu vergleichen wäre. Die Vereinigung eines phantastischen und dabei doch wieder so realistischen Humors verleiht diesem Stücke seinen besonderen Charakter. Wir fühlen uns sogleich in die „Traum- und Zaubersphäre“ versetzt, wo Frau Mab „der Feenwelt Entbindein“ ihren tollen Spuk treibt. Was Shakespeare der Vorstellungskraft als ein Phantasiebild für das Auge vorführt, das macht Berlioz zu dem Gegenstande einer Darstellung in Tönen. Durch den enormen Reichthum an vordem ganz ungeahnten Klangcombinationen erhält das Tonbild eine solche Bestimmtheit der Gestalt, daß man über die poetische Intention des Componisten niemals in Zweifel sein kann. Die Ausführung dieses Werkes war eine virtuose; die Sicherheit und Feinheit derselben verdient die größte Anerkennung.

Gingegen war die Aufführung von Beethoven's Adur-Symphonie keine den Anforderungen entsprechende, die man an ein so vorzügliches Orchester, wie es das hiesige ist, zu stellen berechtigt ist. Das Mangelhafte lag allerdings in der Leitung, und nur ein unerheblicher Verstoß im Scherzo muß den Contrabäßen zur Last gelegt werden. — Aus welchem Grunde die Overture zur „Zauberflöte“ als Einleitung zu diesem Concerte gewählt wurde, ist kaum festzustellen, da dieses Werk doch so häufig in der Oper zur Aufführung gelangt. Die Arie aus „Herales“ von Händel ist eine mit dramatischem Feuer angelegte Composition, und enthält bedeutende Züge, welche eine charakteristische Auffassung der Situation erkennen lassen. Frä. Bettelheim entfaltete im Vortrage der Arie den ganzen Wohlklang und die Fülle ihres Organs. Die treffliche Auffassung und Ausführung gab Zeugniß von dem geklärten Geschmaack und der vorzüglichen musikalischen Ausbildung der Künstlerin. —

Heinrich Porges.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

Im dritten Abonnementconcerte in Braunschweig am 28. Novbr. wirkten die H. Capellmeister Reinecke, Concertmeister David und Fuesel aus Leipzig mit.

Die Primadonna des Wiener Hoftheaters, Frau Mulner-Fabri, hat in Frankfurt a. M. eine Reihe von Gastspielen angetreten.

Abeline Patti hat am 15. Decbr. ihr Engagement an der italienischen Oper in Paris angetreten.

In Berlin erwartet man Desirée Artôt Ende Januar zu einem zweimonatlichen Gastspiele.

Carl Formes gastirt gegenwärtig in Göttingen und trat derselbe zuerst als Gastkassirer in den „Lustigen Weibern“ auf.

Im zweiten Abonnementconcerte in Kossen wirkten die H. Kammermusiker Seelmann und Schliack aus Dresden, sowie Frä. Klingenberg aus Göttingen mit.

Musikfeste, Aufführungen.

Das vierte Abonnementconcert H. v. Bronsart's in Dresden war hauptsächlich durch Pianofortemusik gekennzeichneter, aus deren Bereich Frau v. Bronsart Compositionen von Bach, Beethoven, Chopin, Schumann u. Liszt vortrug. Außerdem sang Hr. Ritterwürger Lieder von Fr. Schubert und Fr. Liszt.

Richard Wagner dirigirte am 7. December das fünfte Concert des Orchestervereins in Breslau und brachte Mehreres aus seinen neuen Werken zur Aufführung. Der Erfolg war, der Breslauer Kritik nach, ein äußerst günstiger.

Das erste Abonnementconcert in Zwickau unter Leitung des Musikdirector Dr. Klisch brachte an Orchesterwerken Mendelssohn's Adur-Symphonie, die Medea-Overture von Cherubini, und Schumann's Senoviva-Overture zu Gehör. Außerdem wirkte Hr. Danfötel aus Berlin durch Gesangsvorträge von Beethoven, Weber, Schumann und Franz mit.

In Arab brachte die am 21. Novbr. als am Vorabend des Gacilienfestes abgehaltene Abendunterhaltung folgendes Programm: Scriben-Overture von Mendelssohn und Lannhäuser-Overture von Wagner im Arrangement für zwei Pianofortes zu acht Händen, Beethoven's Esdur-Concert für Pianoforte mit Cembelbegleitung, Mendelssohn's H moll Capriccio mit Quintettbegleitung, Stradella's Kirchenarie arrangirt für Violine, Piano und Phospharmusik, Beethoven's Trauermarsch aus der dritten Symphonie in der Hummel'schen Bearbeitung für Piano, Flöte, Violine und Violoncell und an Einzelvorträgen: Variationen von Händel, Héroide élégiaque von Liszt, Rotturmo von Chopin und eine Etude symphonique von Schumann.

Hellmesberger's dritte Quartettproduction in Wien brachte ein anziehendes, interessantes Programm, nämlich Schumann's Esdur-Quartett, das Beethoven'sche Op. 135 und zwischen beiden eine Sonate für Pianoforte und Violine von Ph. E. Bach.

Am Todtenfeste Händel's wurde in Magdeburg der „Messias“ unter Musikdir. Nebling's Leitung aufgeführt. Die Soli hatten Frau Dr. Reclam und Frä. Lessing aus Leipzig und die H. Musikdir. John aus Halle und Domsänger Sabbath aus Berlin übernommen.

Im ersten Winterconcerte in Plauen im Voigtlande kamen unter Musikdirector Mahler's Direction Beethoven's Emoll-Symphonie und Overture zu „König Stephan“ und Cherubini's Anaktion-Overture zu Gehör. Außerdem sang Frä. Lessing Recitativ und Arie aus „Orpheus“ von Gluck, Recitativ und Cavatine aus „Semiramis“ von Rossini und einige Lieder von Schumann und Schubert.

Das kaiserlich hohenzoller'sche Hofquartett in Löwenberg wird auch in dieser Saison seine vier Quartettsoiréen als zehnten Opus in Göttingen wieder geben.

Neue und neu einstudirte Opera.

Berlioz' „Trojaner“ erfreuen sich in Paris der lebhaftesten Theilnahme und des ungetheiltesten Beifalls. In jeder Woche finden drei Vorstellungen bei jedesmal vollem Hause statt. Die Kritik vereint sich in höchster Anerkennung des genialen Werkes.

Am 8. December ging Gluck's „Orpheus“ in Berlin neu einstudirt in Scene. Als nächste Novität steht Benedict's „Rose von Erin“ in Aussicht.

In Würzburg gelangte Gounod's „Faust“ und in Graz „Des Adlers Dorf“ von Gläser neu einstudirt zur Darstellung.

Auszeichnungen, Beförderungen.

Julius Hellmesberger in Wien ist an Mayseher's Stelle zum Violindirector der Hofcapelle ernannt worden.

Leipziger Fremdenliste.

In dieser Woche besuchten uns: die H. Kammerlänger Julius Stodhausen aus Hamburg, Leopold Auer aus Pesth, Frä. Bettelheim, Hofopernsängerin und Hr. Goldmark aus Wien.

Literarische Anzeigen.

Sieben erschienen im Verlage von

Gustav Heine in Leipzig:

Ouverture zu Alex. Puschkin's Drama:

„Boris Godunow“

für grosses Orchester

von

Yourij von Arnold.

Preis:

Partitur: 1 Thlr. 15 Ngr. Stimmen: 2 Thlr. 25 Ngr.

Im Verlage von **H. Karmrodt** in Halle erschien und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Mittheilungen

über

Johann Sebast. Bach's Magnificat

von

Robert Franz.

Preis 5 Sgr.

Vorstehendes Werkchen, eine Analyse des „Magnificat“, dürfte dazu beitragen, die Ansichten über Bach's derartige Compositionen fester zu stellen und damit dieselben einer allgemeineren Theilnahme zuzuführen.

Bei Aufführung des Werkes würde das Schriftchen als trefflicher Commentar dienen.

Halle a/S.

H. Karmrodt,
Buch- und Musikalienhandlung.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Beethoven's Werke.

Vollständige, überall berechnete Ausgabe.

In 24 Serien.

Von dieser Ausgabe sind bis jetzt folgende Serien vollendet:

- Serie 4. Werke für Violine und Orchester Partitur 2 Thlr. 6 Ngr.
Stimmen 3 Thlr. 15 Ngr.
- 6. Quartette für 2 Violinen, Bratsche u. Violoncell.
Partitur 11 Thlr. 6 Ngr.
Dieselben in 2 eleganten Sarsenetbänden 12 Thlr. 10 Ngr.
Stimmen 16 Thlr. 21 Ngr.
- 7. Trios für Violine, Bratsche u. Violoncell. Partitur 2 Thlr. 12 Ngr.
Stimmen 3 Thlr. 9 Ngr.
- 12. Werke für Pianoforte und Violine. Partitur und Stimmen 8 Thlr. 21 Ngr.
- 14. Werke für Pianoforte und Blasinstrumente. Partitur und Stimmen 3 Thlr. 6 Ngr.
- 15. Werke für Pianoforte zu 4 Händen 1 Thlr. 6 Ngr.
- 16. Sonaten für Pianoforte solo 15 Thlr.
Dieselben in 3 eleganten Sarsenetbänden 16 Thlr. 15 Ngr.
- 22. Gesänge mit Orchesterbegleitung. Partitur 2 Thlr. 6 Ngr.

Alle übrigen Serien sind schon ziemlich weit vorgedruckt; die meisten derselben werden, wenigstens in der Partitur-Ausgabe, noch vor Ablauf des Jahres vollendet sein.

Ausführliche Prospekte des Unternehmens sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen unentgeltlich zu erhalten.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. F. Kahnt in Leipzig.

- Neumann, E.**, Le Postillon amoureux. Polka de Concert pour le Piano . . . — 15
- Paak, C.**, Liederbuch. Enthaltend: Dreistimmige Lieder für Chorschüler und für Schüler in Oberklassen der Bürgerschulen, Realschulen etc. . . n. — 8
- Raff, Joachim**, Op. 100. Deutschlands Auferstehung. Festcantate zu dem fünfzigjährigen Jubiläum der deutschen Völkerschlacht bei Leipzig. Dichtung von *Müller von der Werra*. Preisgekrönte Composition für Männerstimmen und Orchester. Partitur . 2 20
— Idem die Chorstimmen . . . — 20
- Schmölzer, J. E.**, Volkslieder aus Steyermark. Für vier Männerstimmen. Partitur . n. — 15
- Truhn, F. H.**, Op. 114. Frühlingsfahrt. Poesie von *Eichendorff*. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte . . . — 12 1/2
- Tschirch, W.**, Op. 58. Scheidegruss an die Sonne: „Abendglockenklang“. Schlussgesang bei einem Sängerfeste im Freien. Für Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten. Instrumental- und Singstimmen-Partitur mit untergelegtem Clavier-Auszug . . 1 —
— Idem die Singstimmen . . . — 10
(Die Orchesterstimmen sind in Abschrift zu haben.)
- Vogt, J.**, Op. 31. Canon mit fugiertem Finale für das Pianoforte . . . Fism. — 17 1/2
— Op. 34. Tableaux musicaux. Deux Fantaisies pour Piano. Nr. 1. La Russie . . — 15
— Idem Nr. 2. La Pologne . . . — 15
- Welcker, C.**, Omnibus-Galopp für das Pianoforte (Sammlung Nr. 24) . . . — 7 1/2
- Wittmann, R.**, Op. 31. Der Kuss (Il Bacio). Walzer-Arie von *L. Arditi*. Paraphrase f. das Pianoforte. (Liederfantasien Nr. 10) — 10
— Op. 37. Zitherklänge. Fantasie für das Pianoforte. (Compos. chois. Nr. 12) . . — 10
- Wohlfahrt, H.**, Sonatenkränzchen für Pianoforte. Leichte und gefällige Sonaten mit bezeichnetem Fingersatz und Vortrag. Nr. 3. G. — 12 1/2
- Wollenhaupt, H. A.**, Op. 68. Fantaisie sur une Romance de L. Spohr. (La Rose) . . — 17 1/2
- Zöllner, C.**, Op. 24. Sechs Lieder für gemischten Chor. (Nr. 1. Stille Sommernacht: „Die Pappelzweige rauschen“. Nr. 2. Der Mai: „Es schmückt die Natur“. Nr. 3. Das Thal der Liebe. „Kennst du das Thal“. Nr. 4. Die Schwalben: „Das Kindlein sprach zur Mutter“. Nr. 5. Hochzeitsgesang: „Glück und Freud', Heil und Segen dir“. Nr. 6. Tyrolerlied: „Von der Alp hernieder“. Partitur u. Stimmen . 1 5

Den Leser dieser Zeitschrift erwartet jede Woche
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Jahrganges (in 3 Bänden) 4½ Thlr.

Neue

galt.
18

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Erantaria'sche Buch- & Musikh. (W. Bach) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Koch in Prag.
Schubert'sche Buchh. in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 26.

Neunundfünfzigster Band.

J. Neumann & Comp. in New York.
F. Schott'sche Buchh. in Wien.
K. F. Schöberl in München.
C. Schöberl & Söhne in Philadelphia.

Inhalt: Recensionen: Robert Volkmann, Op. 44. Symphonie in D moll für
großes Orchester. — Correspondenz (Leipzig, Wien, Frankfurt a. M., Minden,
Göttingen). — Kleine Leinwand (Tagesgeschichte). — Literarische Anzeigen.

Concertmusik.

Für Orchester.

Robert Volkmann, Op. 44. Symphonie in D moll für großes
Orchester. Best, Gustav Heckenast. Pr. Partitur 4 Thlr.
20 Ngr. (7 fl. Dest. W.). Stimmen 8 Thlr. (12 fl. Dest.
W.). Einzelne: Viol. 1, 20 Ngr. (1 fl.) Viol. 2, Viola,
Violoncell, Baß à 15 Ngr. (75 Kr. Dest. W.)

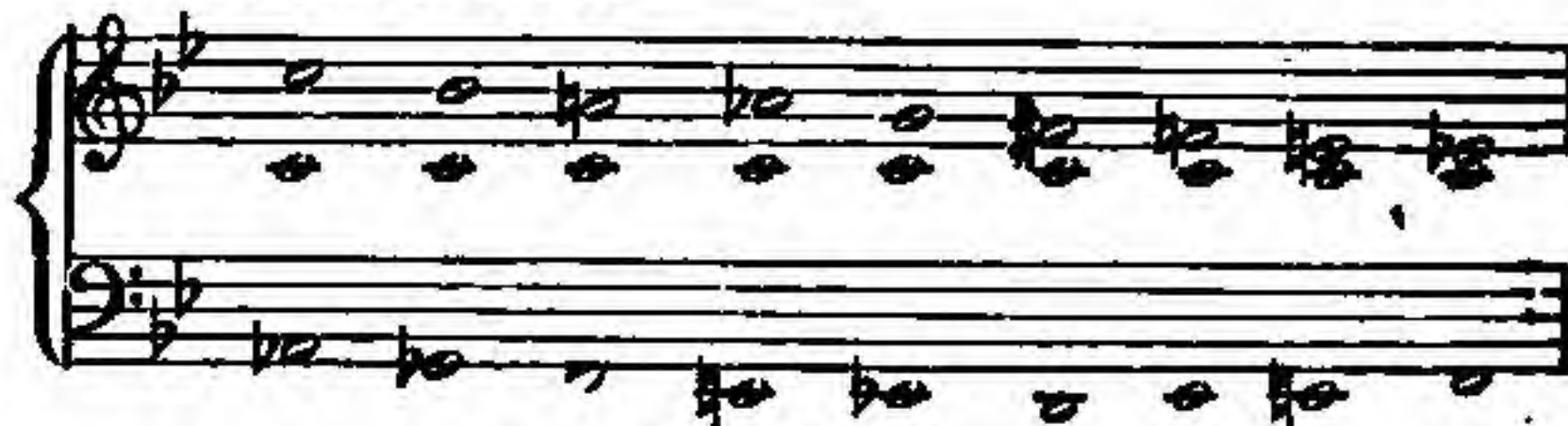
Unser Referat über das sechste Abonnementsconcert im
Saale des Gewandhauses endeten wir mit zwei Bemerkungen:
fürs Erste nämlich waren wir der Ansicht, daß das Orchester
in dem Werke Volkmann's sich nicht so recht heimisch gefühlt
habe, und fürs Zweite behielten wir uns über das Letztere
eine nähere Besprechung vor. Indem wir dort nur berührten,
daß diese Symphonie (selbstverständlich mit Bezug auf die ge-
hörte Ausführung) uns der eigentlichen Steigerung zu entbeh-
ren schiene, standen wir gleichwol nicht an, das Werk jeden-
falls als ein höchst achtungswürdiges zu bezeichnen, das man
erfreut sei, näher kennen zu lernen.

Wir haben nunmehr diese neue Volkmann'sche Sym-
phonie genau kennen gelernt, haben sie dabei recht lieb gewon-
nen, und können wir auch unser früheres Wort über den Man-
gel der Steigerung nicht zurücknehmen in Bezug auf das, was
wir damals gehört haben, so erklären wir dagegen jetzt, daß
der Grund dieses Mangels keineswegs in Volkmann's
Partitur zu finden ist.

In seinen äußeren Formen schließt sich das Werk der
Schumann'schen Schule an: auch Volkmann, wie Schu-
mann, haben als Vorbilder die letzten Tonwerke Beetho-
ven's vorgeschwebt; wie dieser, hat auch jener seiner Zeit und
ihrem Fortschritte unwillkürlich, ja vielleicht selbst unbewußt
den schuldigen Tribut gezollt. Hier u. A. sind wir auf Com-
binationen gestoßen, die zu den Errungenschaften und Merk-
malen der neu-deutschen Schule gehören, wie z. B., ohne erst
lange zu wählen, gleich von vorn herein, nach dem Più mosso
des ersten Satzes, das als Orgelpunct benutzte Motiv (d d
e f d) unter den harmonischen Folgen:



oder aus dem Andante:



Doch lassen wir das, um so mehr als die Zweifel über
diejenige Harmonik, welche für Alle und überall mit gleicher
Berechtigung besteht, noch immer ihrer Entscheidung harren.

Warum uns so Manches in dieser Symphonie nach der
Gewandhaus-Aufführung noch unklar geblieben war, das
dürfte vor Allem wol in dem Vergreifen der eigentlichen
Tempi gelegen haben: man urtheile selbst, ob Sätze, in wel-
chen der Componist sich die Viertel = 126, oder die halben Noten
(Scherzo) = 108 oder gar (Finale) = 138 gedacht hat (wie
ausdrücklich vorgeschrieben), ob solche Sätze dem Zuhörer als
genug schwunghaft erscheinen können, wenn der Dirigent sich
nicht an die Metronombezeichnung, sondern nur an die unge-
nauen Ausdrücke: Allegro patetico, un poco più mosso, Al-
legro non troppo, Allegro molto, unter Auslegung der-
selben nach bloß subjectivem Ermessen, halten will?

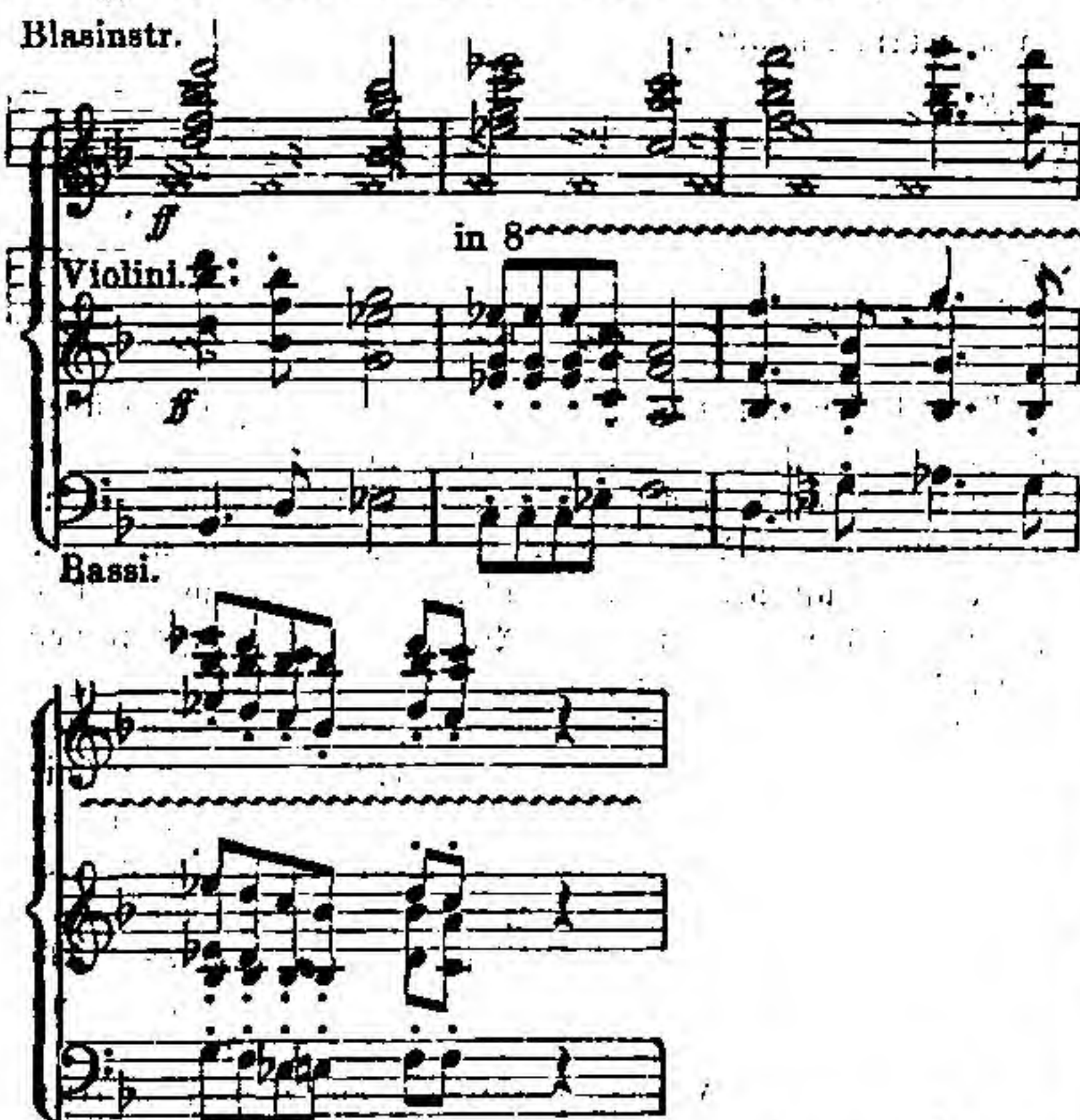
Der erste Satz, Allegro patetico, (die Viertel = 100)
fängt im Unisone der Streichinstrumente mit folgendem gran-
diosen Motive an:



Nachdem dasselbe auf der nächst tieferen Stufe, (auf dem cis) mit den Sprüngen nach oben hin zu e, g, cis, sich vollständig wiederholt hat, steigt die Figur (sub a) viermal stets um einen halben Ton immer drängender herab, und wendet sich dann durch die gebrochenen Accorde g, b, es und gis, h, d, f, zur Dominante, aus welcher ein kurzer Triolenfall (stets unisono in den Streichinstrumenten) in die Tonica zurückführt, worauf dann Un poco più mosso das folgende zweite Thema vorkommt:



welches durch 25 Tacte hindurch auf verschiedenen Stufen und an verschiedene Instrumente vertheilt, sich weiter ausspinnt, bis lebhaftere Triolen-Bewegung der ersten Violinen bei ausgehaltenen Tönen der Blasinstrumente eintritt. Im Verlaufe dieser ganzen Periode bleibt das Hauptmotiv d — d des — d in den Bässen als Orgelpunct liegen, wie schon oben gesagt. Ein rascher Lauf crescendo im Unisono der Streichinstrumente, auf f mit Septime unter dem von den Hörnern ausgehaltenen Grundtone und einem Paukenwirbel auf a, führt zum Eintritt folgenden dritten Themas in D dur:



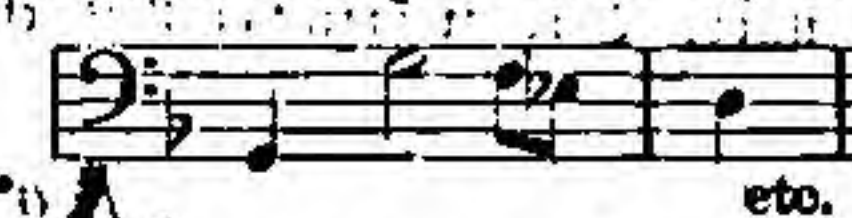
Nach Wiederholung der zwei ersten Tacte desselben, bricht es plötzlich ab, um folgender Figur in D moll in den Violinen



und den Bässen (Letztere in der Gegenbewegung) Platz zu machen, die sich nach G moll hinauf bewegt, wo die Violinen die Quinte d in der hohen Lage mit dem Vorschlage cis mehrere Tacte lang aushalten, während die Blasinstrumente die letztangeführte Figur ergreifen



und weiter durchführen. Unterdeß findet der Bass Gelegenheit, aus dem Motive der Violine (beim Eintritte des più mosso) ein anderweitiges viertes Thema in G moll anzudeuten,



dessen vollständigere Entwicklung 16 Tacte später in F dur auftritt, um canonicisch all 8^{te} durchgeführt zu werden, wo dasselbe denn in den Violinen in folgender erweiterter Gestalt erscheint:



Aus allen diesen angeführten Materialien baut Volkmann seinen ganzen brillanten, höchst schwungvollen ersten Satz auf, dessen ersten Theil er durch eigentlich einfache, aber dennoch überraschende harmonische Folgen (welche hauptsächlich in Retardationssequenzen bestehen) zum Schlusse auf dem Dominantseptaccorde von F bringt. Im Tempo 1^{mo} erscheint nun die erste Hälfte des Anfangsmotivs wiederum im Unisono der Streichinstrumente, aber in F moll, doch bleibt dieselbe alsbald den Bässen allein überlassen, worauf sie allmählig verschwindet. Es folgt eine Art Durchführung der zweiten Hälfte desselben ersten Motivs (die Sprünge) imitatorisch abwechselnd in den Stimmen, mit Zuziehung einer anderen, aus dem ersten Motive des zweiten (oder vierten) Themas entwickelten Gegenfigur, woran sich mit Eintritt der G moll Tonart die Durchführung des ganzen zweiten Themas anschließt. Später tritt in den Violinen noch das Motiv des dritten Themas hinzu, welches zu einer ausgeführteren Figurirung Anlaß giebt, die durch fühne Harmoniefolgen in steter Steigerung zum Schlusse auf dem Dominantseptaccorde von D moll führt. Hiernach folgt die Wiederholung des ersten Theils (69. Tacte), welche aber statt nach G moll, nach dem Dominantseptaccorde von A dur führt, und dann auf a mit Septime schließend, das vierte Thema in D dur (statt wie oben F dur) vorführt. Zwei aus den letzten Tacten desselben entwickelte Figurenmotive geben die Gegenthemas dazu. Als bald wendet sich die Modulation der immer mehr und mehr sich drängenden, steigenden Durchführung dieses Satzes nach G moll und aus dieser Tonart selbstverständlich nach D moll, in welcher der erste Satz, nach einem energischen Ausbruche in A, mit den ersten sechs Tacten des Anfangs im primo tempo feierlich abschließt.

Aus der obigen Analyse der musikalischen Anlage und Entwicklung des ersten Satzes ist nun leicht zu erkennen, welchen Seelenzustand unser Tonbildner darin hat ausdrücken wollen: anstrengt die in der Brust der Menschen so oft schon entstandenen und immer noch wieder aufsteigenden Fragen an das

Schicksal, den inneren Kampf des Zwillers mit dem eigenen Ich, — die nie vollkommene Lösung, die stets nur auf dieselbe Frage zurückführt, in ihr allein ihren unbefriedigenden Schluß findet. Es ist, wenn man will, ein Stückchen Grund-Gedanke aus der neunten Sinfonie in diesem Bilde, ein Abspiegeln des allgemeinen Colorits derselben, und in der That wird man, ohne daß man in Volkmann's Allegro patetico wirklichem Plagiate begegnet, dennoch unwillkürlich durch die Ähnlichkeit der leitenden Idee an das Beethoven'sche Werk erinnert.

Ganz consequent mußte aus diesem nicht zur Lösung gekommenen Zweifel eine kleinmüthig-klagende, elegische Stimmung entspringen, die denn auch im Andante (B dur, $\frac{3}{4}$) uns entgegentritt. Das Fagott leitet die Melodie ein, deren Hauptbestandtheile die Clarinette ausführt.

Fag. solo. Clar. solo.

Quartett. p. pizz. Basso tacet. p. p. Basso.

Cantante.

Voi simili.

Clar. b. Fag. c. simili.

a. etc.

Wir fühlen sogleich heraus, daß die Retardation — das Sich-Sträuben der melodischen Töne gegen ihre Auflösung — den Hauptcharakter dieses Gesanges bildet. Zugleich läßt es die durchaus nur, wie wir sagten, elegische Stimmung zu keiner eigentlichen streng durchgeführten Polyphonie kommen. Es ist ja nur die klagende Niedergeschlagenheit, vielleicht eine augenblickliche Resignation, — und kein Kampf mehr, was uns hier entgegentritt. Deshalb übernehmen zwar hin und wieder oder verstärken auch andere Instrumente den Gesang, — ja wir stoßen sogar auf eine aus der Partielle d obigen Beispiels sich entwickelnde Passage in der Clarinette,

A. fort. C. support. u. m. arpeggio

etc.

welche späterhin von den Violinen wiederholt wird, und aus derselben der aufsteigende Gang unter A, in folgender Modification

den Bässen zuertheilt erscheint, bei gewaltigem Aufbrausen des ganzen Orchesters, — aber dennoch herrscht nur das homophone Element in diesem Andante, was wir, hinsichtlich des Stimmungsausdrucks, auch vollkommen logisch finden. Noch verständlicher tritt uns die Klage im zweiten Theile des Satzes entgegen, in dem ausgehaltenen C der Hörner (in Octaven) zu den, durch die chromatisch herabsteigenden Violinen, gebildeten Accordensfolgen bei langsamer Bewegung. Hierauf kehrt die Hauptmelodie zurück (s. das erste Beisp. des Andante, a bis b, und c bis d), aber in der ersten Violine und um eine Octave höher, (gleichsam als verstärkte, schmerzlichere Klage), wozu die Violoncelle und Violon abwechselnd die Figur des letzten Beispiels vorbringen. Die Klage wird demnach schon etwas erregter, dramatischer. Auch bringt wirklich diese bewegtere Figur bis in die Flöten hinauf, dann aber kommt die Abspannung, und obwohl die Violinen, mit ähnlichen Gängen, noch zwei Mal in die obere Lage hinaufsteigen, und auf f einen Triller cresc. einsetzen, so steigen sie während des Letzteren schon wieder durch halbe Töne zurück und selbst im Forte stürzen sie, obgleich zögernd in Syncopen, erst herab, um dann mit schwerem Achtel- lauf arpeggirend nach dem obern b abzuschließen. Melancholisch ertönt wiederum p. das c der Hörner, und ein wehmüthig klingender Gang pp. durch die Holzblasinstrumente führt zum Schlusse, dessen Motiv nicht das frühere, sondern ein neues ist

Clar. Fag. etc.

welches zuerst in den Clarinetten und Fagotten erscheint, dann von den Streichinstrumenten aufgenommen wird, und fast ohne all und jede fernere Ausführung ziemlich schnell und kurz endet.

Das Scherzo scheint uns etwas schwächer an Ausdruck zu sein. Man fühlt wol, daß der Kampf mit der Leidenschaft uns genahet ist, (schon die D moll Tonart mit dem $\frac{3}{4}$ Rhythmus deutet dies an) — es regt sich und wogt in den Stimmen umher, das polyphonische Element tritt mehr herauf, die harmonischen Folgen sind bekräftigender, wechselnder, aber wir sehen Volkmann's Muse darin weniger selbständig als in den vorhergehenden Sätzen. Schon das Thema

Allegro non troppo. $\text{♩} = 108$.

Vcl.



etc.

entbehrt der eigentlichen Frische; — es ist, als wäre es ein alter Bekannter, ohne daß man gerade ein Plagiat nachzuweisen findet. Durch alle Octaven (im Unisono) steigend, schließt es in der Dominante ab, worauf das erste Mal als Schluß folgendes Sätzchen (abermals im Unisono) dient.



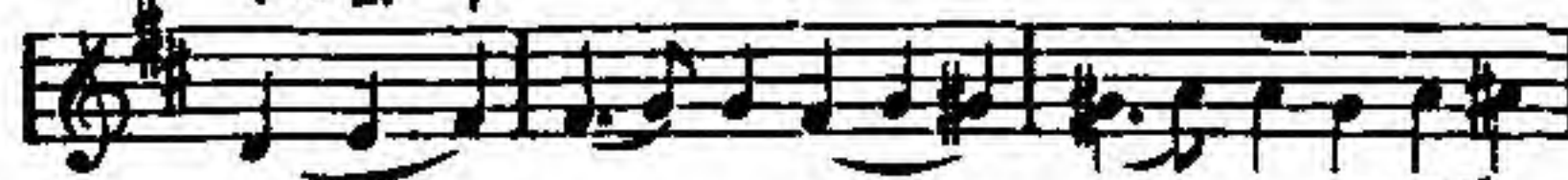
unisono.

Das zweite Mal erscheint im zweiten Tacte dieses Sätzchens das flakt c, und der Uebergang constituiert sich nach F dur, in welchem die Achtelfigur des Themas kurz entwickelt wird. Der zu wiederholende Abschnitt schließt in der Tonica: — das erste Mal mit darauf folgendem Dominantseptaccorde zu F dur, — das zweite Mal mit Hornsoloansätzen auf

$\begin{matrix} a \\ a \end{matrix}$ und dann $\begin{matrix} a \\ A \end{matrix}$ in halben Noten syncopirt, um zum Trio (Meno mosso, $\text{♩} = 72$) in D dur hinzuführen, welches mit folgendem Motive auftritt:

Meno mosso $\text{♩} = 72$.

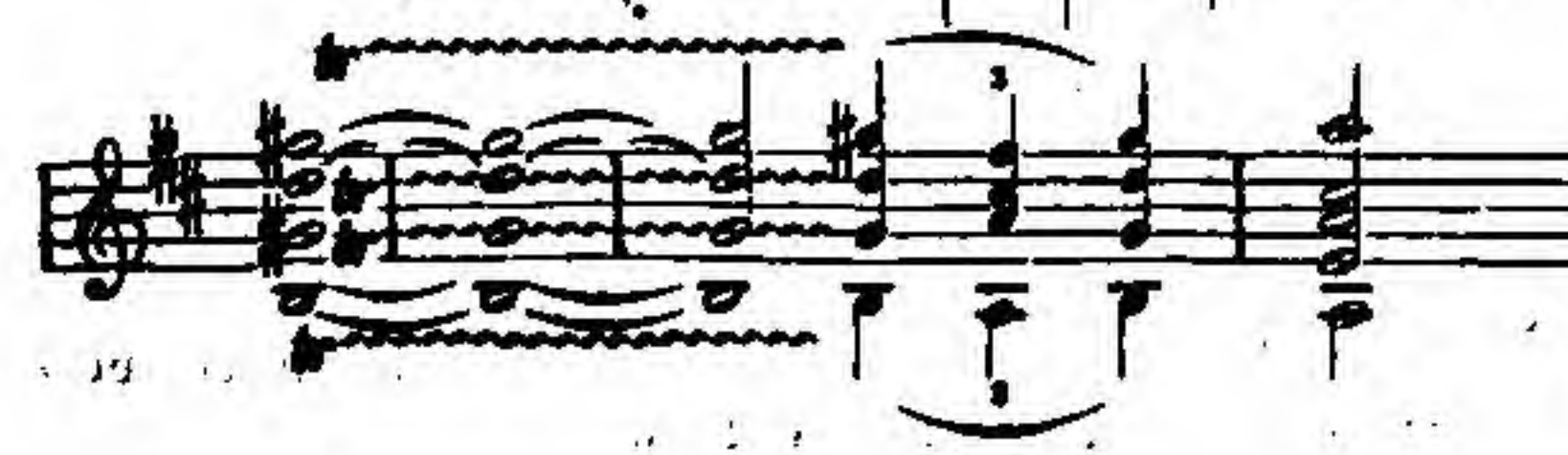
Vcl. 2.



etc.

Auch dieses Thema tritt uns als etwas schon Gehörtes, Dagewesenes entgegen. Es ist, als wäre der Componist von Mendelssohn'scher Muse angeregt worden, nach dieses Meisters Vorbilde ein Scherzo zu schreiben, weil ja doch in einer Symphonie die allgemeine Formenlehre zwischen Andante und Schlußsatz eben nur ein Scherzo und nichts Anderes verlangt, nicht einmal was Anderes zulassen will. Noch mehr an Mendelssohn erinnert wird man durch Ausführung dieses Themas (besonders auf Seite 114, im zweiten Theile des Trios). Musikalisch-technisch dagegen ist das Scherzo sehr hübsch und geschmackvoll gearbeitet und instrumentirt. Was demselben mangelt, um so zu fesseln, wie besonders der erste Satz, ist eben nur die Ursprünglichkeit.

Im Finale erkennen wieder den Componisten des ersten Satzes. Einfach, aber markig und prägnant tritt sogleich F das Thema auf:

Allegro molto $\text{♩} = 138$.

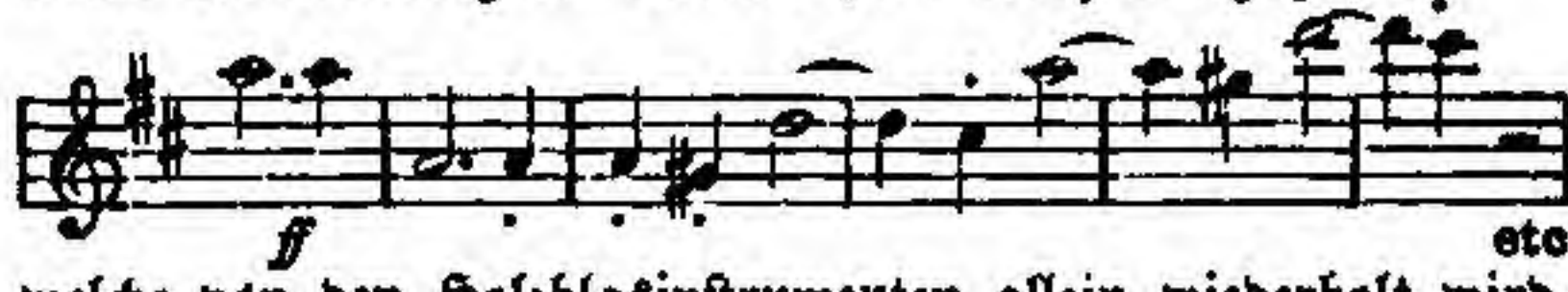
Der Quinten- und Sexten-Sprung bildet sein Hauptmotiv.)

Wol mag der Mann einen Moment lang dem Schmerze ungelächten Zweifels erliegen, wol mag er, denselben zu vergessen, sich in den Strudel der Leidenschaft gestürzt haben (denn wir dürfen das Scherzo in diesem Sinne nehmen), aber geprüft und geläutert, wird er zuletzt so den Schmerz wie die ungestüme Leidenschaft zu unterdrücken wissen, um mit neuer, lebendigerer und von Erfahrung geleiteter Kraft nochmals nach dem Ziele zu streben, — die wahre Lösung der Lebensaufgabe zu finden. Wie ganz anders erscheint jetzt sein muthig-rüstiger, nicht mehr von Zweifeln befangener Gang. Wie hält er seinen leitenden Gedanken (das Motiv) fest, indem er ihn bald hier, bald dorthin sendet, und das Reich der Harmonie oft in überraschender Weise durchstürmt.



etc.

So wächst denn sein kühner Flug in stets breiteren und breiteren Lagen des Streichquartetts, immer höher auf den Violinen hinauf, immer tiefer auf den Bässen herab. Dabei aber läßt er sein Ziel — die Dominante — nicht aus den Augen und steuert durch den lange Zeit festgehaltenen Septaccord auf E darauf hin, um im ff. darauf angelangt, sogleich zu einer neuen Entwicklung des Motivs (in F moll) überzugehen,



etc.

welche von den Holzblasinstrumenten allein wiederholt wird. Alsdann fangen, unter Pizzicato der Streichinstrumente, die 1. Clarinette, 1. Flöte, 1. Oboe und 1. Fagott einen ausdrucksvollen Satz an, dessen Hauptcharakter in Quarten- und Quinten-Sprüngen herab, und Sexten- oder Terzen-Sprüngen hinauf besteht, — selbst in der Begleitung, mit dem Unterschiede, daß die Blasinstrumente gehaltene halbe Noten haben, die Violinen aber in jedem Tacte zwei Viertel zwischen zwei verglichenen Pausen. Gleich darauf geht der Gesang in die Streichinstrumente über (nur Violine 2 behält ihr pizz.). So wechseln die beiden Elemente, in zartem Ausdrucke rivalisirend. Diese höchst geschmackvolle Episode bildet den zartesten, leichtesten Theil des Finales und wirkt äußerst beruhigend nach den Tonstürmen, die ihr vorangegangen, und zu deren Reprise sie führt. Der zweite Theil beginnt mit der Figur des Octavensprunges fis-Fis (aus dem ersten Tacte des letzten Themas) pp ausgeführt von den Hörnern, welches beide Fagotte auf gis-Gis (gleichfalls pp) wiederholen, was als Eingang zur fugirten Durchführung des besagten Themas im Streichquintette dient. Das Letztere wird vom Violoncell und Baß auf der Tonica Cis moll eingesetzt und von der Viola auf der Quarte (Fis) beantwortet; die zweite Violine correspondirt mit den Bässen, die erste Violine mit dem Alt. Sodann spinnt sich diese Fugirung weiter und im Crescendo aus: durch Emoll, Amoll, kleinen Monaccord auf D, Septaccord auf G, wiederum durch E mit ff. 9 zurück nach Amoll, dann nach D moll, wozu auch schon die Blasinstrumente hinzugegetreten sind. Zuletzt wendet sich die ganze Masse nach Es dur, und durch den Sekundaccord

auf G (also A nur mit 7) nach dem verminderten Septaccorde e, fis, a, es plötzlich in ff. abbrechend. Das es wendet sich hierauf in dis auf der Flöte um, und tritt mit eis ein, wozu die Violinen e, fis, ais angeben. Eine chromatische Septaccord-Sequenz der Rechten, wozu Oboe und Clarinette das umgekehrte Sprungthema (con espressione) anheben, führt zu einer ferneren polyphonen Durchführung des Rechten, bis nach einem effectvollen crescendo das Gesamt-Orchester ff. in das erste Thema ausbricht, und dann zur Durchführung einzelner Motive aus beiden anderen Themas schreitet, wo dann später der Octavensprung in den Hörnern (a—A) f dazwischen tönt. So wagt die ganze Masse in glänzendster Weise immer mehr dem Schlusse zu (zuletzt durch einen diatonischen Triolengang herab und hinauf) um ff. das Sprungmotiv, auf verschiedenen Instrumenten abwechselnd, zur vollsten Geltung zu bringen, wobei die helle, leuchtende Dur-Tonart bis zum Ende festgehalten wird, und das Ganze einen glanzvollen, völlig beruhigenden Schluß erhält.

Vollmann's Symphonie ist unstreitig eines der bedeutendsten Tages-Erzeugnisse dieses Genres, und es that uns ordentlich wohl, zwischen den farblosen, wenn auch noch so zierlich gearbeiteten Capellmeister-Symphonien oder gar ungeschickten Schablonenmachwerken, auch einmal einer solchen Tonschöpfung zu begegnen, in welcher die technische Form so ziemlich als Nebensache gelten mag, weil der innere Kern wahren Geistes und wahren Lebens athmet.

J. v. A.

Correspondenz.

Leipzig.

Das fünfte Concert des Musikvereins Euterpe, am 15. d. M. brachte im ersten Theile: Nicolai's kirchliche Fest-Ouverture über den Choral „Ein feste Burg“ für Chor und Orchester, Spohr's Violin-Concert (Gesangscene), vorgetragen von Hrn. Leop. Auer aus Pesth, und Gade's „die heilige Nacht“ für Alt-Solo (Hr. Laura Lessiak), Chor (unter gefälliger Mitwirkung von Mitgliedern der Ossian-, Arion- und Rich. Müller'schen Vereine) und Orchester. Den zweiten Theil eröffnete desselben Componisten Hamlet-Ouverture, worauf drei Lieder für gemischten Chor von Bülow („Seelentrost“), Schumann („Schön-Rohrtraut“) und ein von J. Stern arrangirtes Volkslied (zum Gedichte von Rückert „Aus der Jugendzeit“) folgten. Den Beschluß machten zwei Stücke: „Legende“ und „Polonaise“ für Violine von Wieniawsky (mit Pianoforte-Begleitung) ausgeführt von Hrn. L. Auer. Die Aufführungen nahmen unser Interesse durchweg in Anspruch. Compositionen aus neueren Epochen werden, wie sich für den Referenten bisher deutlich genug herausgestellt hat, von dem Euterpe-Vereine (trotz so mancher einzelnen nicht zu leugnenden Schwächen desselben) dennoch im Ganzen ungleich vorzüglicher, als in anderen Leipziger Concerten ausgeführt: es wird dem Geiste, dem Charakter der Werke mehr Rechnung getragen, und dadurch dieselben zur Geltung gebracht, während man in anderen Instituten hartnäckig darauf besteht, alle Compositionen so älterer, wie jüngerer Epochen nur nach einem und denselben Vortrags-Manieren d. h. im Geiste und Charakter der schon längst eingebürgerten aufzuführen. Nur dadurch aber läßt es sich erklären, warum mehrere neuerere Werke hier nicht den rechten Anklang gefunden haben. Die Partei der conservativen Musiker beruft sich dabei gewöhnlich auf das Publicum, als ob dasselbe den Compositionen der neueren Musik-Richtung abhold sei. Den talentlosen ganz gewiß,

doch nicht mehr als auch den neuen mittelmäßigen Schablonenarbeiten sogenannter „classischer Richtung“, wenn immerhin zu den Letzteren sich auch befreundete Enthusiasten finden mögen. Den besseren Werken, auch der neudeutschen Schule, wenn sie in dem gehörigen Lichte und Schatten zur rechten Geltung gebracht wurden — und das darf man den Euterpe-Concerten mit gutem Gewissen wol zumeist nachsagen — hat auch das Leipziger Publicum (trotz alles Strebens gewisser Herren, dasselbe zu beeinflussen) noch nie die Anerkennung versagt. Und dieses Verdienst gebührt gegenwärtig nicht nur dem Eingehen in die Richtung seitens des Euterpe-Orchesters, sondern vor Allem dem geistig-höheren, mehrseitigeren Auffassungs- und Dirigenten-Talente, Musik-Dir. Adolf Blashmann's. So hat derselbe u. A. in dem vorhergehenden Concerte, als Clavierpieler bewiesen, daß er nicht nur oft schon besprochene und analysirte Beethoven'sche Sonaten gleich den Besten seiner Rivalen vorzutragen vermöge, (vielleicht auch mit noch eleganterem, noch zarterem Anschlage als so viele renommirte „classische“ Spieler), sondern daß er auch im Stande ist, in den Geist der im Vergleiche immer noch zu wenig erörterten Liszt'schen Compositionen einzudringen, und denselben das Interesse der unbefangenen Gesamt-Zuhörerschaft zu erobern. In dem gegenwärtigen Concerte, welches der Leitung des Ganzen so manche Schwierigkeiten bot, mußten wir wiederum Hrn. Blashmann, als energischem, geistig belebtem Dirigenten alle Achtung zollen. Wie doch schon so ganz anders z. B. brachten diesmal die Kräfte der oben genannten Vereine die Ehre zur Geltung, welche sie auszuführen hatten, so daß wir unsere neulich ausgesprochene Ansicht über dieselben mehr noch bestätigt fanden. Dürfen wir auch diese Leistungen (z. B. in den drei Liedern ohne Begleitung) noch nicht als vollkommen kunstgerecht bezeichnen, so war doch ein erfreuliches Streben darin nicht zu verkennen und erwiesen sich die Ehre in der Ouverture von Nicolai und in Gade's „Christnacht“ sogar recht lobenswerth. Die Leistungen des Orchesters waren schwungvoll und energisch und gelangte besonders die Hamlet-Ouverture zur völligen Geltung. Hr. Auer bewährte die von uns über seine immense, acht-künstlerische Begabung kürzlich schon ausgesprochene Meinung. Die Seelentiefe seines Vortrags, die Redlichkeit und erstaunliche Leichtigkeit der Bogensführung, die Volubilität seiner Fingertechnik, die sich besonders in den Wieniawsky'schen Compositionen offenbarte, brachte das Publicum in unwillkürliche Ekstase, welche sich durch mehrfachen Hervorruf äußerte. Von den übrigen Aufführungen erzielten die Hamlet-Ouverture und die „Christnacht“ guten Erfolg. Die Solopartie in letzterem Werke wurde von Hr. Lessiak mit anerkennenswerthem Verständnisse recht brav vorgetragen.

J. v. A.

Wien.

Das zweite philharmonische Concert begann — um ganz tren zu berichten — mit einer ziemlich vorlauten Demonstration zugunsten des jetzigen Dirigenten dieser Aufführungen. Mehrere der hiesigen Zeitungen hatten nämlich gleich sachkundig wie freimüthig das gründlich geistlose, einseitige, außenglanzstüchtige, allem wahren Fortschritte in der Kunst feindlich-engherzig zugekehrte Treiben der obersten Leitung dieser Concerte in das wahre Licht gestellt. Dieser Act erregte selbstverständliches Mißfallen bei der durch solchen Tadel hart getroffenen Anzahl. Statt aller unfruchtbaren, schriftlichen Polemik wurde von Seite der sogenannten vox populi — worunter hier der persönliche Freundesanhang des sattem bekannten Hrn. Dirigenten zu verstehen — laut und öffentlich Weisfalls-Declamation für den so schwer Angeklagten gemacht. Er wurde mit einer langathmigen, merkwürdigerweise ganz oppositionslos verpuffenden Applaus-Salve empfangen. Der durch Letztere Beehrte schien sichtlich bewegt. Ihren Referenten aber und hoffentlich auch jene freimüthigeren unter den hiesigen Journalisten hat dieser auf die Meinungsäußerung ausgeübte Druck durchaus nicht irregemacht in dem schon mehrfach kundgegebenen Dairhalten über den jetzigen Stand der Wiener philharmonischen Concerte.

Diese Aufführungen, einst der Schauer und Glanzpunkt fleißigen Musikliebenden, nehmen zur Stunde nur mehr den Rang sogenannter anständiger Darbietungen ein. Nach virtuosenhaftem Vorbild läßt sich in diesen Concerten allerdings immer Höchstebenedictes vernehmen. Ist ja thatsächlich beinahe jedes Mitglied unserer Hofoperncapelle in mehr denn gewöhnlichem Sinne seines Instrumentes Herr und Meister! Daher jener schöne, geschmeidige erschöpfend aus- und durchgearbeitete Klang, der aus dem Willen dieser orchestralen Gesamtheit, wie aus allen Einzelstücken ihres Darstellens hervorströmt. Ja, man könnte sogar behaupten, daß diese Eigenart des Betonens von Leistung zu Leistung dieser Anstalt wächst. Allein der Geist, die aus innerstem Drange hervorquellende Schwungkraft des Betonens, das im Streng-einheitlichen und Gegenständlichen dennoch Spontane, Individuelle scheint den Wiener philharmonischen Concerten mit ihren früheren Dirigenten Nicolai und Ebert ganz verlustig gegangen. An die verödete Stelle ist eine oft gerade zu tolle Hehrgabe im Zeitmaßlichen und eine den, jede musterghltige Tonbildung durchziehenden, Einheitsfaden fast gewaltsam sprengende Detailarbeit der Wiedergabe getreten. In das seit dem Dirigentenwechsel immer tiefer verkommene Programm dieser Concerte scheint nunmehr allerdings ein höherer Grad inneren Lebens bringen zu wollen. Man hält wenigstens einige Umchau in neuerem, der Gegenwart und ihrem Willen näherliegenden Stoffe. Allein was fruchtet dies Neue, sobald es mit dem alten, verrostetem Geiste wiedergegeben wird? Was kommt es dem wirklich guten, unvergänglichem, immer auf gleicher Höhe stehenden Alten, wenn der in demselben offenbare oder verhüllt tagende Genius der Zeit entweder gar nicht, oder bloß zu einer zerstückelten Erscheinung kommt?

Soviel vorläufig im Allgemeinen.

Auf vorliegenden Stoff speciell eingehend, wurde im zweiten philharmonischen Concerte mit Cherubini's so und soviel Mal gehörter Anacreon-Duverture begonnen. Seb. Bach's wunderwüthige H-moll-Suite für Streichorchester und Flöte gab sich in so ausgebildeter, kernloser, effectloschender Darstellung als ein Sammel-surium von lauter, allerdings reizvollen, doch kraftlosen Bruchstücken. Die Soloflöte spielte allerdings meisterhaft vertreten (durch unseren trefflichen Doppler) hierbei die Hauptrolle. Alles Uebrige lief nebenher. Und doch weiß Jeder, wie in Bach Alles bedeutend, Alles kernhaft zu Tage tritt. Die Medea-Duverture Borge's hatte, in so ängstlicher an bloßen Details hastender Gestalt der Wiedergabe, das gewiß falsche Aussehen einer lediglich geschmackvoll zusammengefügten Blumenlese reizender, aber leerer Instrumentaleffecte. Mendelssohn's von diesem Institute fast alljährlich kredenzter Abur-Symphonie, der Schlußnummer des irrebedeutenden Concertes, erging es nicht besser, wie allem Vorangegangenen. Was und wieviel unser kernhaftes Hofopern-Orchester vermöge, hat es bei anderen Gelegenheiten — u. A. bei Wagner's Concerten — satifam beurlundet. Es diesmal für solche Schuld verantwortlich machen zu wollen, wäre Ungerechtigkeit. —

Das dritte philharmonische Concert gab wieder ein etwas lose zusammenhängendes Programm. Beginnend mit E. M. v. Weber's sehr oft gehörter Duverture zum „Herrscher der Geister“, ließ es Mozart's ganz unzeitgemäße, weit lediglich spießbürgerhaft-pöpstlichliche sogenannte Sinfonia concertante für Violine, Viola und Orchester folgen. Inmitten schob es die Bazarie „Es ist genug“ aus „Elias“ und schloß mit der Rubinstein'schen Ocean-Symphonie. Letzgenanntes Werk wurde mit entschiedenster Kälte aufgenommen. Ein solches Abweisen neuer Erscheinungen ist grundsätzlich lebhaft zu beklagen. In vorliegendem Falle scheint es mir jedoch einleuchtend. Ueber die Aufführung der Symphonie ist zu bemerken, daß dieselbe eben so glanzvoll, als geistlos herabgespielt worden. Ganz das Gleiche gilt von der Wiedergabe der Weber'schen Duverture. Hier

wirkte überdies auch der raube Klang der Hörner und Trompeten ebenso störend, als jener des Cello und des Holzbläserorchesters bezaubernd. In Mozart's „Concertante“ hatten sich Laub und Hellmesberger zu eblem, für beide Theile gleich stehendem Wettkampfe bezüglich vollendeten Spiels geeinigt. Zu irgendwie durchgeistigtem Darstellen gab das — wie bemerkt — matte, ansehnliche Werk keinen Anlaß. Die Mendelssohn'sche Arie, obgleich von Dr. Schmidt mit aller möglichen Ausdrucksweise betont, hatte, so vereinzelt hingestellt, ihre im ganzen Werke des Meisters so prägnante Wirkung vollständig eingebüßt. —

Das „zweite Gesellschafts-Concert“ brachte vor Allem Mendelssohn's formschönen, aber etwas karren 98. Psalm. Ihm folgten drei durch verschiedenartig abgestuften innigen Ausdruck hochanziehende Chorweisen: „Griselidis“ (altfränkisches Lied) Schumann's „Schön Rothraut“ und Mendelssohn's „Frühlingsbahrung“. Geschlossen wurde mit dem bei jedesmaligem Wiederhören allgewaltig erschütternden, als Unicum ihrer Art nicht genug zu preisenden „Manfredmusik“. Die Aufführung alles Dargebotenen — unter Herbed — war seitens der Chöre in jeder Richtung musterghltig. Hinsichtlich auf den orchestralen Theil wurde ein wohlthuend frischer, farbenreicher Ausdruck kund. Die Vortragsweise der Solostellen wirkte mindestens nicht störend. Die durch Panzer vertretene Wiedergabe der Einzelnbasspartie darf sogar in all und jedem Sinne tiefkünstlerisch heißen. Dasselbe gilt von der Leistung des Hofschauspielers Lewinsky, dem Sprecher des, leider wieder nicht von Richard Pohl, sondern nach wie vor aus eines gewissen Frn. Nürnberger's Mappe herrührenden verbindenden Gedichtes. —

Ueber Hellmesberger's, Laub's und Satter's Kammermusikabende nach ihrem gänzlichen Abschlusse. Ueber das eben hinter uns liegende Concert des hiesigen Componisten, Otto Bach, im nächsten Briefe. —

Schließlich sei noch einer in den Räumen des Hofopertheaters abgehaltenen „Wohltätigkeits-Akademie“ in sogenanntem großem Style ob ihres geschmacklos bunten Programms, wie ob ihrer Lösung durch die auserlesenen Kräfte unserer Residenz, beziehungsweise unserer Hofoper, in Kürze gedacht. Hier stand Wagner (Tannhäuser-Duverture) neben Mosul (Terzett mit Chor aus „Joseph in Egypten“). Diesem folgte Mendelssohn's Violin-Concert von Laub gespielt, um zwei Liedern von Schubert und Abt (vertreten durch Wachtel) und der Mendelssohn'schen Concert-Arie (gesungen von Fr. Dufmann) Platz zu machen. Soweit der erste Theil. In zweiter Hälfte stand Beethoven's Fdur-Romanze für Sologeige (Laub) ganz verträglich neben einer Fsonaise von der Arbeit des eben genannten Künstlergeigers. Diesem schloß sich eine Scene für Alt solo mit Chor aus Rossini's „Italienerin in Algier“ an, um endlich dem wilden, hohlen Lärm der Meyerbeer'schen „Festouvertüre in Marschform“, einem glänzend instrumentierten Nichts, die alle Zuhörer mit kategorischem Trompeten-, Pauken-, Ophiciden-, Cimbeln- und anderweitigem Holz- und Blech-Imperative aus den dichtgedrängten Theaterhallen vertreibende Stelle zu räumen. S.

Frankfurt a. M.

Konkünstler-Gesellschaft. Angeregt durch das Bedürfnis getrennte Elemente unter einen Hut zu bringen, hat sich in den Sommermonaten d. J. diese Gesellschaft nach und nach gebildet und seit dem 14. September in einem eigenen Locale constituiert. — Obgleich sehr vorsichtig in der Wahl neuer Mitglieder ist deren Anzahl doch bereits bis gegen 50 gestiegen, wird dieselbe durch eingeführte Gäste beständig noch vermehrt, und wird hier der Fachmusiker vom gebildeten Dilettanten nicht ängstlich geschieden. Weit entfernt von lästiger Anstaltmacher- und Vortrageret, wie von steifem Statutenwesen, wird sich dennoch eine Gesellschaft von Bildung dem Scepter einer gewissen Ordnung fügen. „Was sich ziemt, ist erlaubt“ sagt uns ein guter

Sprach, reicht aber nicht immer aus. Aus einem parlamentarischen Instinct, von einer bewegten Zeit noch vermehrt, entsteht fast unwillkürlich ein Präsidium, das gegenwärtig unser geschätzter Capellmeister Ignaz Fächner leitet, und selbst eine Protokollführung ist uns nöthig geworden. Daß dabei die freundliche Muse ihr „Cantores amant humores“ nicht verläugnet, ist eine angenehme Wahrheit, und somit fehlt es auch nicht, daß neben nützlichen Anregungen und Aufklärungen auch manche kernhafte Humoreske ihre Blicke ins trockne Geschäftsleben schenbert. Mehr läßt sich schwerlich von einer Gesellschaft erwarten, die kaum erst ein halbes Jahr besteht, und von deren Tragweite hoffentlich bald ein gutes Weiteres zu berichten sein wird.
 Erasmus.

Minden, 25. November.

Wer mehrere Jahre von hiesiger Stadt abwesend war und gegenwärtig bei Concerten die regelmäßig dichtgefüllten Räume des von unserm Musikverein benutzten neuerbauten großen Harmoniesalles betritt, der dürfte nicht wenig über die hier in dem kurzen Zeitraum von einigen Jahren vorgegangene Veränderung der musikalischen Verhältnisse erstaunen, der glaubt sicher nach den Leistungen, welche ihm jetzt geboten werden, plötzlich in eine größere Stadt versetzt zu sein. Raum sind es nämlich zwei Jahre, daß auch der größte Optimist nicht einen Augenblick zweifelte an dem nahen Tode des Musikvereins, dem einzigen Mittelpunkte des hiesigen musikalischen Lebens; selbst ein aus dem nahen Bielefeld zum Dirigenten herberufener fürstlicher Hofconcertmeister vermochte trotz seines guten Geigenspiels dem chronisch-Kranken nicht wieder auf die Beine zu helfen, ja es schien sogar, als sollte die Krankheit unter seinen Händen aus dem langsamen Siechtume in eine rasch endende Auflösung übergehen. Da gelang es in der höchsten Noth den Bemühungen des um den Verein vielfach verdienten damaligen Vereinsdirector Hessa den Hrn. Zillinger aus Leipzig zum technischen Director zu gewinnen. Eine glücklichere Wahl konnte kaum getroffen werden. Mit voller Begeisterung für seinen Beruf ergriff der neue Dirigent seine schwierige Aufgabe und Dank seiner Energie und ~~Thätigkeit~~ ^{Wirkung} ~~ist~~ ^{war} ~~seiner~~ ^{gründlichen}, vielseitigen musikalischen Bildung, hat er von da an für den Musikverein eine neue Aera, deren Folgen unserem musikalischen Leben überhaupt dadurch zu Gute kommen, daß durch die Art der Pflege edler classischer Werke, wie es im Verein jetzt geschieht, der Sinn und das Verständnis für dieselben im größeren Publicum in einer bis dahin unbekannten Weise geweckt und genährt werden. Aufführungen, wie die der „Schöpfung“, in denen allerdings die Solopartien durch bedeutende Kräfte aus Hannover und Bremen in der bereitwilligsten, uneigennützigsten Weise vertreten wurden, der „Walpurgisnacht“, der „Athalie“ u. s. w., die höchst gebiegenen Leistungen des Orchesters in den bis dahin hier niemals vorgeführten größeren Beethoven'schen Symphonien (z. B. der 5., 6. und 7.) können nicht genug hervorgehoben werden und stehen wahrlich denen in weit größeren Städten nicht nur um nichts nach, sondern dürften, wir sind dessen gewiß, manche derselben weit übertreffen.

Wol noch niemals erlebte aber unsere Stadt ein in jeder Hinsicht so glänzendes Concert wie dasjenige, welches vor einigen Abenden vom Musik-Dir. Zillinger zum Besten der Orchestermusiker des Musikvereins veranstaltet war. Den Mittelpunkt und Glanzpunkt desselben bildete wol unbestritten das Geigenspiel Joachim's, welcher bei seinem Freunde Zillinger zum Besuch weilte und mit liebenswürdiger Freundlichkeit dem guten Zwecke seine Unterstützung verlieh. Es hieß Eulen nach Athen tragen, wollten wir von hier aus über alle die Vorzüge dieses vollendeten Spiels im Volumen des Tons und in der Bildung und dem Adel des Klanges berichten. Jedermann, der einmal ein Beethoven'sches oder Spohr'sches Violinconcert von Joachim gehört, weiß, daß derselbe ein Künstler in wahrer Bedeutung des Wortes ist. In unserem Bedauern hörten wir von demselben nur die Tartini'sche Teufelsonate und eine sehr schöne Romanze

eigener Composition. Demnach concentrirte sich wol das meiste Interesse des Abends auf den Gesangsvortrag der in unserer Stadt lebenden bekannten Schriftstellerin Frau Elise Polko, welche dem größeren Publicum den Genuß ihrer eben so schönen, als technisch vorzüglich ausgebildeten Stimme leider höchst selten und nur dann zu Theil werden läßt, wenn es sich um die Unterstützung eines guten Zweckes handelt. Sie bot uns das Beethoven'sche Lied „Herz, mein Herz u. s. w.“, so wie das Mendelssohn'sche „Suleika“. Das Schumann'sche Abendlied, in dem Frau Polko die Sopransolopartie übernommen hatte, bildete die vocale Gabe seitens des Musikvereins. Hr. Zillinger bewies durch das von ihm vorgetragene Mozart'sche Oboe-Clavierconcert mit Orchesterbegleitung mit von ihm eingelegten Cadenzen, daß derselbe nicht nur vortrefflicher Orgel- und Geigenspieler ist, sondern auch eine bedeutende Fertigkeit als Clavierspieler besitzt. Das Orchester endlich theilte sich am Abend mit der Oboen-Ouverture und der siebenten Beethoven'schen Symphonie (A dur) und zeigte sich durch die, bis in die kleinsten Details vorzügliche Ausführung der ihm gewordenen, bis jetzt hier noch bei keinem Concerte in dem Maße erlebten, Theilnahme vollständig würdig.

Wir wünschen von Herzen Hrn. Zillinger, daß seine Bemühungen auch ferner von gleichen Erfolgen belohnt werden mögen.

Eöthen, den 8. December.

Vor einiger Zeit wurde in diesen Blättern der Abonnement-Concerte des hiesigen Gesangvereins gedacht — und es freut uns, jetzt berichten zu können, daß dieselben mit der immer mehr wachsenden Theilnahme fortwährend an innerer Gediegenheit zunehmen. Wie in den meisten kleineren Orten liegt auch bei uns ein Hauptmangel guter Concerte in der schwierigen Beschaffung eines ausreichenden, präzisen Orchesters — und diese letzte Eigenschaft fehlt dem hiesigen Stadtorchester ganz besonders. Der Vorstand unserer Concerte ist daher fortwährend bemüht, durch das Engagement gediegener auswärtiger Künstler den Geschmack des Publicums zu bilden, und daß in unserer Stadt vorhandene Interesse für Musik zu beleben. — In dem gestrigen Concerte lernten wir zwei sehr geschätzte Künstlerinnen, die Sängerin Frä. Alvsleben aus Dresden und die Pianistin Fräulein Bondy aus London kennen. Die erstere ist mit einer sehr klangvollen Stimme begabt, die — in vorzüglicher Schule ausgebildet — sich entschieden mehr für den Liedervortrag, als für dramatischen Gesang und Coloratur eignet. Sie excellirte besonders in drei am Schluß gesungenen Liedern, von denen Mozart's „Veilchen“ — gerade das einfachste — einen ganz besonderen Geschmack im Vortrag bekundete. — Frä. Bondy spielte zuerst mit Orchester das hier noch nicht gehörte Concert von Moscheles (Smoll) mit so vorzüglich klarer Auffassung, und führte ihre Partie mit einer solchen Präcision und Eleganz durch, daß sie mehrmals von rauschendem Beifall unterbrochen wurde. Nach einem Liede von Mendelssohn spielte dieselbe noch den Sonnabend'schen Faust-Walzer, und dröndete abermals stürmischen Applaus und wiederholten Hervorruf. In liebenswürdiger Weise erfreute dieselbe uns noch mit einer „Fantaisie impromptu“ von Czerny. — Für das nächste Concert, welches in der ersten Hälfte des Januar stattfindet, ist H. v. Bülow gewonnen — ein Ereigniß für die musikalische Welt unserer Stadt.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Die Pianistin Mary Krebs aus Dresden wird Ende Januar in Hamburg ein eigenes Concert geben.

— Biengtempo trat im sechsten Museumconcerte am 18. December in Frankfurt a. M. auf, und trug außer einer eigenen Composition, das Beethoven'sche Violinconcert mit eingelegten Capuzen vor.

— Der Pianist Franz Bendel ist in Wien eingetroffen, um dort Concerte zu geben.

— Alfred Jaell hat seine Vaterstadt Triest verlassen, um sich wieder nach Deutschland, zunächst nach Hannover, zu begeben.

— Desirée Artôt sang am 15. December in einer Soirée der Harmoniegesellschaft in Rotterdam.

— In Breslau wird eine junge talentvolle Sängerin, Fräulein Natalie Hochberger zum ersten Male als Donna Anna im „Don Juan“ debütiren.

Musikfeste, Aufführungen.

— Im zweiten Concerte, welches in Berlin zu Gunsten der Gustav-Adolph-Stiftung veranstaltet wurde, kamen Reinecke's Ouverture zu „Dame Kobold“ und die Cantate „Hero und Leander“ für Soli, Chor und Orchester von Bierling unter eigener Leitung der beiden Componisten zur Aufführung.

— Das zweite Abonnementconcert in Darmen unter Musikdirector Anton Krause's Leitung fand am 28. Novbr. mit folgendem Programm statt: Erster Theil: Suite in D von S. Bach, Weie aus dem „Messias“, gesungen von Fräulein Johanna Preßler aus Berlin, Concert für Pianoforte (D moll) von Mozart (Fr. W. D. Krause), Motette („Du bist, dem Ruhm und Ehr“ etc.) von Haydn, Scene aus „Orpheus“ von Gluck. Zweiter Theil: Adur-Symphonie von Beethoven. Die erste Soirée für Kammermusik dafelbst fand zwei Tage später am 30. Novbr. statt und zeichnete sich durch ein eben-

falls gebiegenes Programm aus: Streichquartett Adur von Haydn, Große Sonate in Adur für Pianoforte und Violoncell von Beethoven, zwei Lieder („Der Wanderer“ und „Ungebuld“) von Fr. Schubert (Fräulein Preßler) und Quartett in Esdur für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell von Schumann.

Neue und neuinsudirte Opera.

— „Tristan und Isolde“ soll dem Vernehmen nach, höherem ausdrücklichen Befehl zufolge, im Hoftheater zu Weimar zur Ausführung kommen, und zwar unter Wagner's persönlicher Leitung.

— Der Geburtstag Beethoven's (17. December) ist mehrfach mit entsprechenden Aufführungen begangen worden. In Berlin und in Rotterdam z. B. wurde „Fidelio“ als Festvorstellung gegeben. Letztere Stadt brachten auch am 19. Siller's „Katalomben“ zum ersten Male zur Aufführung.

— Wie verlautet, werden Verlioz' „Trojaner“ nächstens auch in London zur Aufführung gelangen. Dasselbst konnte kürzlich Balfe's neueste Oper: „Blanca von Nemers“ in Coventgarden-theater nur einem sogenannten Ehrenerfolg erzielen, und für nächste Zeit steht in demselben Theater eine neue Oper von Benedict in Aussicht.

— Peter v. Winter's „Unterbrochenes Opferfest“ ging am 17. December neu einstudirt in Dresden in Scene.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Der Orgelbaumeister Budow in Wien ist in Anerkennung seiner bisherigen Leistungen im Orgelbanfache zum k. k. Hoforgelbaumeister ernannt worden.

Literarische Anzeigen.

Rob. Schumann's Werke

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

- Op. 29. Zigeunerleben; Ged. v. Geibel, f. kl. Chor m. Pftbegl. F. kl. Orch. instr. v. C. G. P. Grädener. Part. 1 Thlr. 5 Ngr. Orch. 1 Thlr. 10 Ngr.
- Op. 136. Ouverture zu Goethe's Hermann u. Dorothea f. Orch. Part. 1 Thlr. 15 Ngr. Orchest. 3 Thlr. Pft. & 4 ms. 1 Thlr. & 2 ms. 25 Ngr.
- Op. 137. Jagdlieder. 5 Ges. a. Laube's Jagdbr. f. vierst. Männerch. (m. 4 Hörnern ad lib.). Part. u. Stimm. 2 Thlr. 5 Ngr.
- Op. 138. Spanische Liebeslieder. Cyklus v. Ges. a. d. Spanischen v. Geibel f. eine u. mehrere Stim. m. Pftbegl. & 4 ms. 3 Thlr. Dasselbe m. Pftbegl. & 2 ms. 2 Thlr. — Dasselbe einzeln No. 1—10 & 5—12, 1/2 Ngr.
- Op. 140. Vom Pagen und der Königstochter. 4 Balladen v. Geibel f. Soli, Chor u. Orch. Part. 6 Thlr. Clav.-Ausz. 3 Thlr. Orchest. 5 Thlr. Singst. 2 Thlr.
- Op. 142. 4 Gesänge f. 1 Singst. Pftbegl. 22 1/2 Ngr.
- Op. 143. Das Glück von Edenhall. Ballade v. Uhland, bearb. v. Hasenclever f. Männerst., Soli und Chor m. Orch. Part. 3 Thlr. 15 Ngr. Clav.-Ausz. 1 Thlr. 20 Ngr. Orchest. 4 Thlr. 10 Ngr. Singst. 25 Ngr.
- Op. 144. Neujahreslied v. Rückert f. Chor m. Orch. Part. 4 Thlr. 10 Ngr. Clav.-Ausz. 2 Thlr. 10 Ngr. Orchest. 3 Thlr. 20 Ngr. Chorst. 1 Thlr. 10 Ngr.
- Op. 147. Messe f. vierst. Chor m. Orch. Part. 5 Thlr. 10 Ngr. Clav.-Ausz. 3 Thlr. 25 Ngr. Orchest. 6 Thlr. Chorst. 1 Thlr. 20 Ngr. Demnächst erscheint:
- Op. 148. Requiem f. Chor u. Orchester. Part. Clav.-Ausz. Orch. Chorst.

Vorstehende Werke, die in vielfachen Aufführungen sich in kürzester Zeit die Gunst des Publicums erworben und von den Kri-

tikern die besten Besprechungen erfahren haben, empfiehlt die Verlagshandlung allen geehrten Concert-Directionen etc. zu gef. Beachtung, und ist jede solide Buch- und Musikhandlung in den Stand gesetzt, dieselben zur Ansicht vorzulegen.

Die

Allgemeine Musikalische Zeitung,

Neue Folge, redigirt von S. Bagge,

beginnt mit Neujahr 1864 ihren zweiten Jahrgang und wird treu den ausgesprochenen Grundsätzen, den Interessen ihres Leserkreises immer reichere Befriedigung zu gewähren suchen. — Das Blatt erscheint wöchentlich einmal (Mittwochs) und kostet jährlich 5 1/2 Thlr., welche vierteljährlich mit 1 1/2 Thlr. pränumerirt werden. — Neu eintretende Abonnenten erhalten den ersten Jahrgang zur Hälfte des Preises, also für 2 Thlr. 20 Ngr. — Alle Postanstalten, Buch- und Musikhandlungen nehmen Bestellungen an. Probenummern werden unentgeltlich ausgegeben.

Leipzig, 15 December 1863.

Breitkopf & Härtel.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

SYMPHONIA. Fliegende Blätter für Musiker und Musikfreunde.

Von dieser Zeitschrift werden jährlich 11 Nummern ausgegeben. Der Preis des Jahrganges beträgt 24 Ngr. Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen an.

Die Nummern 1—10 sind erschienen.

Beim Beginn des neuen Jahrganges werden die verehrl. Abonnenten der Neuen Zeitschrift für Musik ersucht, um Störungen in der Versendung zu vermeiden, ihr Abonnement bei den resp. Buchhandlungen und Postämtern gefälligst recht zeitig erneuern zu wollen.

Die Verlagshandlung von C. F. KAHNT.